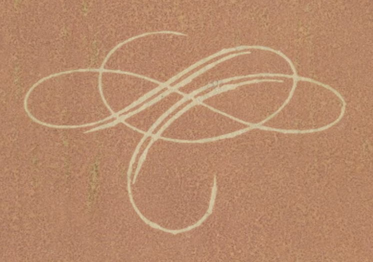
Д. МАКСИМОВ

ПОЭЗИЯ ЛЕРМОНТОВА



Д. МАКСИМОВ ПОЭЗИЯ ЛЕРМОНТОВА

Д. МАКСИМОВ

ПОЭЗИЯ ЛЕРМОНТОВА



Советский писатель
Ленинград
1959

Памяти моего отца
Евгения Дмитриевича Максимова
посвящаю эту книгу

ОТ АВТОРА

В этой книге объединены мои статьи о Лермонтове. По своему содержанию она разделяется на две части. Первую из них составляет общая характеристика лирики Лермонтова и его основных стихотворных произведений. Вторая часть, состоящая из трех статей, отводится исследованию ряда проблем, возникающих при изучении творчества поэта.

При таком построении книги перекличка между ее частями, а в иных случаях и повторения оказались неизбежными.

Первые три статьи из вошедших в книгу первоначально были напечатаны в 1954—1958 годах; четвертая — о Лермонтове и Блоке — в 1941 году.

Все статьи, по сравнению с их ранее опубликованным текстом, существенно исправлены и значительно дополнены.

ПОЭЗИЯ ЛЕРМОНТОВА

Читатель Лермонтова при первом же соприкосновении с творчеством поэта ощущает себя стоящим у порога огромного и неповторимого поэтического мира. Этот мир поражает и завораживает своей таинственной глубиной и мощью, своим мужественным трагическим строем. В этом мире господствует ни на что не похожий, но безошибочно узнаваемый «лермонтовский элемент» (Белинский), который легче почувствовать, чем определить и объяснить. Трудность такого определения зависит не только от естественного сопротивления, которое оказывает искусство неизбежно обедняющему его анализу, но и от некоторой недоговоренности, недосказанности поэзии Лермонтова, остановленной на полном ходу и далеко не реализовавшей всех своих возможностей.

И всё же общие идеи, лежащие в основе поэзии Лермонтова, поддаются определению и объяснению. Я говорю об идеях *личности* и *свободы*, которые утверждает поэт как самые высокие ценности и критерии. Лермонтов нашел для этих идей, существовавших и до него, особый аспект, и воплотил их со страстью, своеобразием и полнотой. Творчество Лермонтова, несущее эти идеи, способствовало обострению критического сознания его современников и было целиком направлено против бесчеловечности, рабства и духовной косности. Но и в наши дни творчество Лермонтова, сохраняя свое великое гуманистическое

значение, все еще подымает вопросы, тревожит и беспокоит. Являясь оружием прогрессивного лагеря, поэзия Лермонтова противостоит всяческому застою, регламентации мышления и попиранию человеческой личности. В борьбе за человека, за его достоинство, за его свободу, за его право на гордую и бесстрашную мысль, в борьбе с бездумным благодушием и духовной неподвижностью беспокойная и мятежная поэзия Лермонтова помогает и теперь, как она помогала в прошлом.

1

Лермонтову пришлось жить и писать в одну из самых реакционных эпох русской истории. Начало этой эпохи было ознаменовано разгромом декабризма, а конец, до которого Лермонтов не дожил, — сплочением и активизацией революционной демократии. Поэзия Лермонтова, как и всякое неповторимо-индивидуальное личное творчество, не может быть целиком выведена из содержания своего времени. И вместе с тем Лермонтов неотделим от своей эпохи, и его нельзя понять в отрыве от той действительности, которая его окружала. «Лермонтов великий поэт, — писал Белинский: — он объективировал современное общество и его представителей». [1]

Лермонтовское время, т. е. 30-е годы прошлого века, некоторые историки и мемуаристы называли «тихим житьем» и «смирным временем». Покорность и смирение снаружи и глухая, удушливая неподвижность изнутри и являются страшными признаками эпохи. Правительство, напуганное декабризмом и европейским освободительным движением, жестоко преследовало не только то, в чем видело хотя бы слабые следы прямой политической оппозиции, но и умственную жизнь вообще, которую считало основанием оппозиционных настроений. Не случайно известный

[1] Письмо В. П. Боткину от 13 июня 1842 г. в кн. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. XI. М., 1956, стр. 527. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

деятель реакции, тогда еще помощник министра народного просвещения С. С. Уваров в своем отчете 1832 года призывал строить «умственные плотины», препятствующие «порывам к чужеземному, к неизвестному, к отвлеченному в туманной области политики и философии».[1] Мыслебоязнь так глубоко проникла в общественное сознание, что литературное творчество само по себе казалось опасным делом. «Если вы будете продолжать писать, — наставляла Лермонтова, только что поступившего в юнкерскую школу, его постоянная корреспондентка М. А. Лопухина, — не делайте этого никогда в школе и не показывайте ничего вашим товарищам, потому что иногда самая невинная вещь доставляет нам гибель».[2]

К сознанию бессилия перед лицом правительственной реакции присоединились впечатления, вызванные бурным развитием денежных отношений. Бьющие в глаза контрасты нищенства и богатства, унижение бедности, погоня за наживой, цинизм, корыстолюбие и вся проза жизни, построенной на расчетах и стяжательстве, не могли не волновать и не оскорблять передовых людей эпохи. Лермонтов, для которого имущественное неравенство, породившее острый конфликт между отцом и бабушкой поэта, явилось основанием личной трагедии, переживал все это особенно остро. По крайней мере в его пьесах «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830), а отчасти и «Странный человек» (1831) главной причиной, приводящей к крушению автобиографического героя, является неравенство состояний и материальная корысть.

Образованное общество, из которого вместе с расправой над декабризмом был вытравлен героический дух и вера в высокие освободительные идеалы, ско-

---

[1] Цитирую по книге Мих. Лемке «Николаевские жандармы» и литература 1828—1855 гг.». СПб., 1909, стр. 84.

[2] Письмо от 12 октября 1832 г. (оригинал — по-французски) в кн. М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах, т. VI. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 763). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. — До недавнего времени предполагалось, что автор этого письма «старшая сестра А. М. Верещагиной».

ванное реакцией, пропитанное пошлостью, раздробленное «борьбой эгоизмов» — и прежде всего среднее и высшее дворянское общество — представляло собой более чем неприглядную картину. «...Наша общественная жизнь грустная вещь, — писал Пушкин П. Я. Чаадаеву в 1836 году. — Это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние» (оригинал по-французски). Но и в Западной Европе того времени, в частности во Франции, «состояние умов» во многих отношениях характеризовалось теми же особенностями, которыми оно отличалось и в России. Альфред де Мюссе в «Исповеди сына века» (1836) называет поколение французской молодежи 30-х годов «пылким, болезненным и нервным» и объясняет это историческими условиями. «...Позади, — пишет он, — прошлое, уничтоженное навсегда, но еще трепетавшее на своих развалинах со всеми пережитками веков абсолютизма; впереди — сияние необъятного горизонта, первые зори будущего; а между этими двумя мирами... некое подобие Океана... нечто смутное и зыбкое; бурное море, полное обломков кораблекрушения, где изредка белеет далекий парус или виднеется извергающий густой дым корабль...»

Лермонтов принадлежал к русскому привилегированному обществу, был тесно связан с ним, но оно не подавило индивидуальности поэта.

Духовному росту Лермонтова способствовало прекрасное и разностороннее образование, полученное им дома и в Московском благородном пансионе, в котором вели занятия лучшие преподаватели того времени, участие вместе с товарищами в литературной жизни пансиона, горячей и оживленной, и влияние некоторых учителей и старших современников. (К более позднему периоду относится тесная дружба Лермонтова со Святославом Раевским, по-видимому ознакомившим поэта с идеями утопического социализма.) Огромную роль в формировании Лермонтова сыграло его увлечение произведениями Пушкина,

Шиллера, Шекспира и, в особенности, бунтарской и мятежной поэзией Байрона — литературой, которая приобщала поэта к передовой гуманистической идеологии.

Одним из самых важных источников, питавших мировоззрение Лермонтова и укреплявших его стойкость в годы безвременья, являлась идейная традиция декабризма и окруженная героическим ореолом «легенда о декабристах». «Декабристы разбудили» не только Герцена, но, во многом, и Лермонтова. Лермонтов слышал рассказы о них еще в отрочестве, в Тарханах. Он был окружен громкой молвой о декабристах в Москве, в подмосковном имении Столыпиных Средникове, в Благородном пансионе и в Московском университете, в котором учился в 1830 и 1831 годах одновременно с Герценом и Огаревым. Разогретая оппозиционной политической мыслью атмосфера университета, культ декабризма и поэзии декабристов, который установился в передовой студенческой среде, не подчинив себе Лермонтова целиком, сильно на него повлияли. Политическая, моральная и эстетическая культура декабризма, декабристские представления о должном, об идеале, о высоких нормах человеческого существования помогли Лермонтову увидеть современное ему общество *таким*, каким он его увидел, и оценить *так*, как он его оценил.

И все же неправы те исследователи, которые считают, что в декабристской идеологии заключается единственный возбудитель общественно-политической мысли Лермонтова. Они забывают, что его мироотношение, в конечном счете, находилось в зависимости от процессов, происходящих в сознании народа. А народная жизнь 30-х годов далеко не соответствовала тихому прозябанию высших слоев общества этого периода. «...Если он (народ. — *Д. М.*) и не принимал никакого участия в идейном движении, охватившем другие классы, — писал Герцен, имея в виду 30-е годы, — это отнюдь не означает, что ничего не произошло в его душе. Русский народ дышит тяжелее, чем прежде, глядит печальней; несправедливость крепостничества и грабеж чиновников становятся для него

все невыносимей».[1] Количество крестьянских восстаний, поджогов, убийств помещиков за это время неуклонно возрастало. Холерные бунты 1830—1831 годов явились лишь наиболее ярким выражением всеобщего народного недовольства. Лермонтов, проведший в деревне всю первую половину своей жизни, реагировал на эти явления с большой чуткостью и страстью. И реакция его выражалась не только в произведениях, в которых непосредственно ставилась тема крестьянства и России («Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Вадим», лирика), но и в общей идейной направленности его творчества — трагической и бунтарской.

Едва ли не первым критиком, обратившим внимание на идейную связь Лермонтова с крепостной деревней, был Г. В. Плеханов. «Не это ли тесное общение (с «простым людом» в деревне. — *Д. М.*), — пишет он о Лермонтове, — забросило в его душу *первые* семена того «отрицательного» настроения, которое впоследствии так своеобразно развилось, — вернее было бы сказать: так своеобразно *недоразвилось*, — в ней?»[2]

Таковы предпосылки столкновения Лермонтова и духовно близких ему современников, людей «лермонтовского» типа, с окружавшей их действительностью. Так возникло в поэте сознание ущемленности, жгучего оскорбления, неизгладимой обиды, которую наносят человеку люди и даже, как казалось Лермонтову, сам закон мироздания. Горячий и горький *лиризм обиды* — личной и сверхличной — является одним из главных составных элементов творческого пафоса Лермонтова, особенно в его молодости. Разнообразно варьируемый образ «гонимого миром странника» проходит через все произведения поэта.

Здесь следует искать главные отличия Лермонтова

---

[1] А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII. М., 1956, стр. 211 (перевод с французского). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[2] Г. В. Плеханов. А. И. Герцен и крепостное право. Сочинения, т. XXIII. М.—Л., 1926, стр. 278.

от Пушкина, оказавшего на него огромное воздействие.

Критическое отношение Пушкина 30-х годов к русской крепостнической действительности проявлялось в исторически-углубленном и реалистически-объективном художественном анализе этой действительности. Сложившаяся еще в эпоху создания «Бориса Годунова» вера Пушкина в победу разумных сил истории боролась с трагическими впечатлениями жизни и укрепляла светлые и гармонические основы его мировоззрения и творчества.

Эта позиция Пушкина не могла удовлетворить молодого Лермонтова, для которого пушкинский историзм, как и всякий историзм, оставался в то время чуждым, а непосредственные проявления пушкинской оппозиционности представлялись недостаточными (см. стихотворения «О, полно извинять разврат...» и даже «Смерть поэта»). Минуя позднее пушкинское творчество, через голову Пушкина-реалиста, Лермонтов в ранний период своего развития обращается к Пушкину-романтику, автору южных поэм, во многом перекликающихся с восточными поэмами Байрона. Вольнолюбивый романтизм Пушкина и особенно ненавистный русским реакционерам романтизм Байрона [1] и явились той школой, которая в большей степени, чем другие явления русской и зарубежной литературы, помогла Лермонтову оформить его художественную систему: выработать образ героя и осознать характер столкновения героя с действительностью.

Пора отказаться от недооценки романтизма, от нежелания видеть в нем — в первую очередь в творчестве левых романтиков — великое прогрессивное явление литературы. Лермонтов — крупнейший представитель русского и мирового романтизма, и вели-

[1] Достаточно сказать, что крупный чиновник министерства народного просвещения известный обскурантист Д. П. Рунич в 1820 году называл творчество Байрона «философией ада», утверждая, что тот, «кто заразится бреднями Бейрона, — тот погиб навеки», так как «поэзии Бейронов... родят Зандов и Лувелей» («Русская старина», 1896, октябрь, стр. 136, 137).

Занд и Лувель — немецкий и французский вольнолюбцы и террористы, оба казнены.

чие его связано не только с тем, что его творчество зрелого периода развивалось в сторону реализма, но и с тем, что он *был* романтиком и в *известных пределах* оставался им до конца.

Романтизм Лермонтова относится к иной эпохе, чем романтизм Пушкина, и сильно от него отличается. Столкновение с враждебной и недостойной средой привело к тому, что в сознании Лермонтова идея и чувство личности, противостоящих действительности, приобрели большее значение, чем у Пушкина. «Надо было обладать безграничной гордостью, — писал Герцен, — чтобы с кандалами на руках и ногах высоко держать голову» (VII, 224). Отсюда — подвиг гордого одиночества, отщепенство, романтическая изолированность, которые Лермонтов постоянно выдвигал в стихах как норму поведения своего героя, хотя поэт в своей собственной жизни далеко не чуждался дружеских связей и поддерживал тесные отношения с близкими ему людьми. В ближайшем отношении к этим романтическим основам лермонтовского творчества находится и другая чисто романтическая его особенность: перевес психологического и лирического содержания над общественно-историческим и бытовым, а также обобщенность, суммарность исторического мышления. «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, — говорится в «Предисловии» к «Журналу Печорина», — едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» (VI, 249).

Развитию идеи личности у Лермонтова соответствует повышенная субъективность его отношения к действительности. В те годы субъективность была характерна для романтиков, и в такой же мере, хотя и по-другому — для формирующегося реализма. Речь идет не о субъективной прихотливости и капризной изменчивости вкусов и мнений, а о страстном, заинтересованном, принципиально-оценочном подходе ко всему окружающему. Это была та самая субъективность мысли и чувства, которая помогла Белинскому преодолеть свои примиренческие настроения конца 30-х годов и которую он считал главным призна-

ком духовного прогресса своего времени. Субъективность эта превращалась в особый лермонтовский лиризм, окрашивала все произведения поэта, его характеристики, пейзажи, эпитеты. Она пронизывала его лирические монологи и объективные образы атмосферой горячего напряженного личного чувства, «музыкой души».

Лиризм Лермонтова был далек от созерцательно-пассивного лирического стиля таких поэтов, как Жуковский или Козлов. Лермонтов, как и Гоголь,— поэт активных оценок, вытекающих из всей совокупности его взглядов. Решающую роль в его поэзии играют сосредоточенная мысль и направленное чувство. Эта сосредоточенность в определенном круге эмоций, оценок, тем и проблем, поставленных на очень разнообразном и широком материале, придает поэзии Лермонтова некоторую «односторонность» и является одним из существенных отличий ее от универсального и всеобъемлющего творчества Пушкина. Однако эта односторонность представляет собой не только ограничение, но и качество, неотделимое от высоких достоинств Лермонтова. Она связана с устремлением поэта в глубину избранной им сферы и вместе с тем с исключительной интенсивностью, собранностью и динамичностью его поэтического мира.

Лиризм Лермонтова и все направление его поэзии, как и у других авторов, определяется общим характером его утверждения и отрицания.

В произведениях Лермонтова утверждение не выдвигается на первый план: он говорит «да» гораздо реже, чем «нет». Это обстоятельство давало повод считать Лермонтова поэтом чистого отрицания и беспросветного скепсиса. Между тем источником отрицания, гнева и разочарования Лермонтова всегда является скрытое за всем этим утверждение идеалов и положительных ценностей жизни, того, что в абстрактной форме названо в «Демоне» святыней «любви, добра и красоты». «Ненависть иногда бывает только особенною формою любви»,— писал Белинский,[1] и эти слова вполне применимы к Лермонтову.

[1] Письмо К. Д. Кавелину 22 ноября 1847 г. (XII, 433).

Символическим пояснением этой мысли может служить стихотворение Лермонтова «Кинжал», где говорится о любви, дарящей человеку оружие.

Положительное содержание поэзии Лермонтова не сразу привлекает к себе внимание, но существование его очевидно. Лермонтов своим творчеством утверждает любовь к жизни, к природе, прославляет свободу, движение, борьбу («Молитва», 1829; «Я жить хочу! хочу печали...», 1832; «Поэт», 1838; «Мцыри» и др.). Непререкаемыми ценностями являлись для него преданность родине, идея справедливости, право человека на уважение, мирные отношения между народами, доверчивость, простота и правдивость между людьми («Последний сын вольности», 1830 или 1831; «Родина», драмы, «Валерик» и др.).

Наиболее полное представление о положительных идеалах Лермонтова, связанное с критикой современного поэту общественного уклада, дает его раннее стихотворение «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась», 1830), поэтически слабое, но важное по мыслям. Лермонтов рисует в этом стихотворении, — вероятно, под влиянием французских утопистов, — идеальное будущее земли, в котором видит черты, противоположные всему тому, что он отрицает в настоящем: равенство гражданское (отсутствие «честей»), имущественное (отсутствие «злата»), свободу чувств (о «приличиях») и всеобщий мир (о крови «братьев»):

Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам.

Не будут проклинать они;
Меж них ни злата, ни честей
Не будет. — Станут течь их дни
Невинные, как дни детей;
Меж них ни дружбу, ни любовь
Приличья цепи не сожмут,
И братьев праведную кровь
Они со смехом не прольют!..

Легко заметить, что нарисованная здесь картина соответствует тем идеалам, которые занимали лермонтовского автобиографического героя Юрия Воли-

на и которые он назвал «несбыточной, но прекрасной мечтой земного общего братства» («Menschen und Leidenschaften», 1830, V, 147). В какой мере такие «прекрасные мечты» существовали для Лермонтова позднего периода, сказать трудно. Но во всяком случае и тогда он не был лишен надежды на «лучшее будущее», предназначенное для его родины или для всего человечества. Чтобы убедиться в этом на конкретных примерах, стоит вспомнить стихи из «Думы» (1838), в которых говорится о потомке, «судье и гражданине», высоко подымающемся над современным поколением, или строчку из стихотворения, посвященного Александру Одоевскому (1839), которая прославляет «гордую веру» погибшего поэта «в людей и *жизнь иную»* (курсив мой. — *Д. М.)*.

Особенно важно то, что идеалы и утверждения входили в творческое сознание Лермонтова не в отвлеченной форме (в такой форме многие из них потеряли бы остроту и не отличались бы от общераспространенных гуманистических идеалов того времени), а наполнялись конкретным содержанием, которое уточнялось в процессе развития мировоззрения поэта.

В сущности, конкретизация положительных идей лермонтовской поэзии была связана с превращением их в силу, направляющую борьбу Лермонтова с враждебной действительностью. Так, например, тяготение поэта к земному, материальному переходило у него в скрытое отрицание спиритуализма и в полемику с «небом» («Молитва», 1829; «Земля и небо», 1830 или 1831; «Мцыри», строфа 25-я). Апология порыва, беспредельного стремления и беспокойства таила в себе ненависть к застывшим и косным формам жизни («Парус», 1832; «Есть речи — значенье» 1840; «Тамань»). Провозглашенный в «Боярине Орше» «закон сердца» раскрывался в той же поэме как направленное против существующего порядка требование равенства людей различных социальных положений. Патриотическое сознание вело Лермонтова к признанию народной России («Родина») и к осуждению поработителей народа («Последний сын вольности», «Вадим», «Прощай, немытая Россия»,

1841). За прославлением личной свободы («Мцыри») угадывалась ненависть к неволе общественной, и тем самым идея свободы связывалась с более определенными политическими представлениями. Такую же конкретизацию получал у Лермонтова и его идеал простоты и естественности. В свете этого традиционно-«руссоистского» идеала строилось в творчестве Лермонтова его дружелюбно-внимательное изображение простых людей («Бородино», 1837; «Максим Максимыч»). В непосредственной зависимости от лермонтовского отношения к «естественности» находилась характерная для поэта критика «цивилизованного общества» и, прежде всего, света («Странный человек», 1831; «Маскарад», «1-е Января», 1840).

Все это сплетение утверждений и отрицаний выражалось у Лермонтова не только в темах и логических формулах, но и «музыкальной» структурой, характером лиризма и тональностью стиха. В стихотворении «Не верь себе» (1839) Лермонтов говорил, что «родник» поэзии полон «простых и сладких звуков», а в другом месте («Журналист, читатель и писатель», 1840) назвал «творения» поэта «воздушным, безотчетным бредом». И вместе с тем мы знаем знаменитые лермонтовские слова о «железном стихе, облитом горечью и злостью» («1-е Января»). Эти два лирических строя существовали в русской поэзии, предшествовавшей Лермонтову, чаще всего порознь, были обособлены и не сходились между собой. Так, «твердый» гражданский стих, преобладавший у декабристов, противостоял «сладким звукам» лирики Жуковского. В грандиозной по широте и богатству поэзии Пушкина звучали все эти голоса, в том числе и непревзойденный по своей энергии «железный стих», который обычно соответствовал гражданской теме («Кинжал», «Клеветникам России»), но лиризм «железного стиха» не совпадал с основной тональностью поэтического творчества Пушкина. В лермонтовской поэзии он играет значительно бóльшую роль, чем в пушкинской. При этом в поэзии Лермонтова героическая мужественная тональность характерна не только для гражданского стиха («Смерть поэта»,

1837, «Поэт», 1838), но нередко и для произведений, не заключающих в себе прямого политического содержания («Я жить хочу! хочу печали», «Мцыри», «Демон»). Этот героический лиризм является принадлежностью поэзии Лермонтова в целом, сосуществуя в ней с доверительной интонацией задушевных лирических признаний и раздумий («Звуки», 1830 или 1831; «Сосед», 1837; «Слышу ли голос твой», 1838). Но иногда, например в стихотворениях «Кинжал» (1838), «Душа моя мрачна» (1836), сосуществование обеих лирических стихий превращается в органическое единство:

Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.

Грозная сила стиха и затаенная в нем горячая и трепетная интонация неотделимы здесь друг от друга.

Сочетание этих двух лирических начал является одной из самых примечательных особенностей Лермонтова, выделяющей его на фоне русской поэзии. В лермонтовском творчестве, в котором активность и страсть соединились с мягкостью и созерцательностью (иной раз с какой-то детской безоружностью), поэзия, *сохраняя все эти качества,* стала звучать железом.

Поэт, образ которого возникает в тексте или за текстом лермонтовских произведений, это — человек с твердой и страстной волей, облеченный сознанием своей мощи. «Каждое слово его, — говорил Лев Толстой о Лермонтове, — было словом человека, власть имеющего».[1] «Воля, — говорится в лермонтовском «Вадиме», — есть нравственная сила каждого существа... отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса...» И там же: «...твердое намерение человека повелевает природе и случаю». С мужественной уверенностью заявляет «лермонтовский человек», что его «дух бессмертен силой», что «судьба не умертвит» в нем «возросший деятель-

---

[1] Г. А. Русанов. Поездка в Ясную Поляну. «Толстовский ежегодник». М., 1912, стр. 69.

ный гений», что «жизнь скучна, когда боренья нет», и тут же признается:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

(I, 183).

Эта воля к действию у Лермонтова или, в более широком смысле, у «лермонтовского человека» не могла привести их в реакционной обстановке 30-х годов к коллективному общественно ценному делу. Для людей, воспитанных на декабристском максимализме, либеральная деятельность не представляла собой ничего привлекательного, к тому же и возможность ее была крайне ограничена. Революционная ситуация, связанная с освободительным движением крестьянства, была еще далека, и революционная демократия еще не появилась. Вместе с тем оторванное от масс дворянское освободительное движение потеряло известную часть своего прежнего потенциала. Дворянская революционность могла питать теперь лишь идеологов-одиночек или деятелей небольших и недолговечных кружков.

Лермонтов несомненно сочувствовал этим кружкам и даже принимал в них участие («лермонтовская» группа в Московском университете), но был слишком трезв и разочарован, чтобы придавать всему этому серьезное практическое значение. Он выступал в своем творчестве как одинокий борец и мятежник. Поэзия его, как и поэзия Байрона, не содержала в себе какой бы то ни было революционной программы: в России 30-х годов революция была невозможна. Однако по своему духу, по широте, глубине и силе отрицания социальных, политических, психологических и бытовых устоев старого общественного уклада поэтическое творчество Лермонтова, как и творчество Байрона, может быть названо революционным. И хотя эта революционность Лермонтова была стихийной и неоформленной, она достигала в отдельных случаях, исключительной по-

литической остроты (стихотворения «30 июля. — (Париж) 1830 года», «Смерть поэта»).

Героический дух лермонтовской поэзии выразился, помимо общего ее направления, в сопровождающей ее лирического героя теме избранничества, высокой общественной миссии. Поэт неоднократно пророчествует об ожидающем его гражданском подвиге, гибели по «обету» за «общее дело», о грозящей ему казни или изгнании («Из Андрея Шенье», 1830 или 1831, «Не смейся над моей пророческой тоскою», 1837; ср. «Последний сын вольности»). Эта мечта Лермонтова о миссии, перекликаясь отчасти с известной клятвой Герцена и Огарева на Воробьевых горах, в какой-то мере восходит к декабристской традиции, хотя, естественно, далеко не имеет той определенности, которую вкладывали в соответствующие признания декабристы, и по своей эмоциональной окраске от этих признаний отличается.[1]

Более того, трагический акт, который видит перед собой в будущем лирический герой Лермонтова, судя по намекам поэта, напоминает скорее подвиг мести, стихийное восстание оскорбленного чувства, чем подвиг созидательный, ведущий к положительным гражданским завоеваниям.

Тема мести у Лермонтова, особенно в ранний период его развития, имеет первостепенное и принципиальное значение. Она громко звучит в лирике поэта («1831-го июня 11 дня», «В избушке позднею порою», 1831). Она окрашивает своим зловещим светом большую часть его поэм. Она играет решающую роль в «Вадиме», в «Княгине Лиговской», в «Маскараде», в «Беглеце». Тема мести привлекала внимание писателей в разные эпохи, но в России она получила особенную убедительность после расправы с декаб-

---

[1] Мысли Лермонтова о предстоящей ему миссии следовало бы также сопоставить с намерениями молодого Гоголя послужить на «пользу общества». Однако в мечтаниях обоих писателей, наряду с чертами сходства, можно найти и многие различия. Достаточно сказать, что Гоголь думал тогда прежде всего о «службе государственной», лояльной, и, конечно, никакой казни за эту службу не предвидел.

ристами — преступлении, которое заставило задуматься о великом отмщении. Месть, вдохновляющая героев Лермонтова и творимая ими, представляет собой мощное и органическое выражение *психологии* протеста. С полным основанием месть изображалась Лермонтовым как действие стихийное, лишенное созидательных перспектив, слепое, иногда темное, и к *идеологии* революции прямого отношения не имеющее. И вместе с тем на ранних стадиях революционной подготовки масс идея мести, направленной против притеснителей народа, могла служить и служила стимулом к пробуждению народного самосознания и народной активности. Поэтому появление образа мстителя в литературе имело в то время положительное значение.

Борьба передового человека николаевской эпохи с косными формами действительности не могла привести его к победе. Отсутствие социальной почвы, на которую он мог бы опереться, его сомнение в плодотворности своих усилий и разрозненность этих усилий ставили его в трагическое положение и создавали предпосылки к формированию в нем трагического отношения к миру. Мировоззрение Лермонтова, склонного к скепсису и трезвости и еще не созревшего до веры в исторический прогресс, в своей основе всегда оставалось трагичным.

Знаменитая формула Белинского, относящаяся к стихам Лермонтова, характеризует их следующим образом: «в них... нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностию, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни...» (IV, 503). Положение это применимо не только к лирике, но и ко всему творчеству Лермонтова. В «лермонтовском человеке» соединяются оба качества, о которых говорит Белинский: страстная «жажда жизни» и неверие в жизнь, которая манит поэта и его героев, но чаще представляется им «пустой и глупой шуткой». Можно было бы указать большое количество признаний лирического героя Лермонтова — Евгения Арбенина, Печорина и многих

других лермонтовских персонажей в том, что их сердце полно «ненависти и холода», что они «убиты жизнью» и что им предстоит умереть, не познав «печальных дум печальной цели» и т. п.

В условиях николаевской монархии от таких признаний не трудно было перейти к капитуляции перед жизнью, к отказу от борьбы. Именно к такой позиции пришел один из крупнейших русских поэтов того времени — Баратынский. Не принимая наступившего «железного века» и скорбя о легендарной гармонии далекого прошлого, Баратынский в своей книге «Сумерки» и в примыкающих к ней стихотворениях застыл в трагически-пассивной позе и полностью отказался от поисков какого-либо выхода.

Трагическая позиция Лермонтова, в отличие от Баратынского, была позицией борьбы. Лермонтов не верил в близкую победу, но не складывал оружия. Его точный и проникновенный художественный анализ давал ему возможность обнажать противоречивые и болезненные стороны души современного человека и *отчасти* выявить ту общую почву, с которой они были связаны. Поэт выдвигал вопросы, волновавшие современников и, ища путей к разрешению этих вопросов, противопоставлял недостойной действительности свои высокие требования. В условиях 30-х годов, это была героическая миссия поэта-борца. И чем больший трагизм вносил поэт в свои оценки и приговоры, тем сильнее они будили общественное сознание, заражая его беспокойством и заставляя сомневаться в том, что поверхностному наблюдателю казалось не подлежащим сомнению. В одном из писем 40-х годов Огарев, характеризуя состояние современной мысли, утверждал, что в ее трагическом скептицизме заключается «действительное движение и безбоязненность скорби» [1]. Носителем именно такой мужественной, безбоязненной скорби, которая освещала неблагополучие окружающего и двигала вперед, и был Лермонтов.

---

[1] Письмо к Т. Н. Грановскому от 15 февраля 1847 г. «Звенья», т. 1, 1932, стр. 123.

Ценность и значение того или другого мировоззрения, в том числе трагического, оптимистического или пессимистического по своей окраске, нельзя рассматривать как неизменную величину, равную себе на всем протяжении исторического времени. Ценность мировоззрения в конечном счете измеряется его отношением к освободительному движению (во всестороннем значении этого понятия), работающему в каждый исторический момент над разрешением своих объективных задач. В эпоху Лермонтова в систему консервативной идеологии естественно входило оптимистическое положение о том, что «все прекрасно в божьем мире». Это утверждение, подкрепляемое религией, вело к оправданию того уклада жизни, который не заслуживал никакого оправдания. В противовес господствующим взглядам Белинский заявлял, что «действительное страдание лучше мнимой радости» (IV, 238). И мысль Белинского не оказалась одинокой. Несколькими годами позже, но совершенно в таком же духе высказался А. Д. Галахов — тогда сотрудник передовых журналов, по своим литературным взглядам во многом зависевший от Белинского. «Оптимистическое воззрение на мир... — писал Галахов, подразумевая реакционное использование оптимизма, — крайне покровительствует апатии, производит застой и противодействует каждому успеху».[1]

Приняв во внимание примиренческие тенденции эпохи, не трудно понять то исключительное раздражение, с которым реакционная критика отнеслась к трагической направленности творчества Лермонтова. Мрачность, бунтарство и трезвое восприятие жизни («кумиротворение действительности») — вот три главных обвинения, выдвинутые против Лермонтова представителями этой критики. «Призна́емся, — писал о Лермонтове наиболее талантливый из них, филолог и эстет Шевырев, — что мы не могли без внутреннего содрогания читать стихов, которые обдают сердце

[1] [А. Д. Галахов.] Векфильдский священник. Роман, сочиненный О. Гольдсмитом. «Современник», 1847, № 11, стр. 81. Статья эта обычно приписывалась Белинскому; авторство Галахова установлено недавно.

каким-то холодом... Признáемся: среди нашего отечества мы не можем понять живых мертвецов в 25 лет... Нам кажется, что для Русской Поэзии неприличны ни верные сколки с жизни действительной... тем еще менее мечты отчаянного разочарования, не истекающего ни откуда. Пусть поэзия Запада, поэзия народов отживающих, переходит от Байронического отчаяния к равнодушному созерцанию всякой жизни... Нет, такое кумиротворение действительности нейдет к нашему Русскому миру. Если где еще возможна в лирике поэзия вдохновенных прозрений, поэзия фантазии творческой, возносящаяся над всем существенным (Шевырев имеет в виду поэзию романтической иллюзии. — *Д. М.),* то, конечно, она *должна быть возможна* у нас»[1].

Приведенная цитата наглядно иллюстрирует высказанную выше мысль. Трагизм и разочарованность, сказавшиеся в поэзии Лермонтова и связанные с его трезвым и возвышенным взглядом на жизнь, представляли собой одну из основных форм его протеста. Прогрессивное значение этой особенности Лермонтова и «лермонтовского человека» в условиях русской жизни 30—40-х годов не подлежит сомнению.

Образ Лермонтова, раскрывающийся в стихах поэта, является отражением лишь основных, самых существенных и поэтически значительных свойств личности живого Лермонтова. Здесь проявился обязательный в искусстве закон поэтического отбора, приводящий к выделению важного и к отсеиванию второстепенного. Так, из произведений Лермонтова очень немногое можно узнать о Лермонтове-студенте или о его домашнем круге. «Гусарская стать» Лермонтова, без которой было бы невозможно представить его биографически, образ Лермонтова-проказника и неугомонного выдумщика, всегда готового на шалость, коновода в различных затеях, любителя карточной игры и цыган, поющего песни, умеющего веселиться

---

[1] С. Шевырев. Стихотворения Лермонтова. «Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, стр. 537—540.

и веселить собеседников, воспринимается как бы на периферии его поэзии, неполно, в немногочисленных стихотворениях «на случай». Дружеские связи поэта в зрелый период развития также были отражены в его творчестве довольно слабо. И вместе с тем заповедные думы Лермонтова, его судьба, решающие события его жизни органически вошли в его поэзию.

Современники даже внешний его облик воспринимали в единстве с его внутренним миром. «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое: какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовался с выражением почти детски-нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых, широких плечах возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий». Эта зарисовка принадлежит Тургеневу.[1] Вероятно, заостренность ее нужно объяснять тем, что она выражала какой-то напряженный момент внутренней жизни Лермонтова, но, по-видимому, именно в такие моменты поэт больше всего походил на самого себя и на своих романтических героев.

Таковы общие черты, характеризующие творческую личность Лермонтова на всем протяжении его духовного и художественного пути. Но личность автора или его героев не может быть отражена поэтическим творчеством в отрыве от той действительности, с которой она соотносится. Художественное отражение тех или иных сфер действительности, отличающихся по своему реальному содержанию и увиденных под определенным углом зрения, соответствует родовым формам поэзии или жанрам в *широком смысле слова*. Для понимания творчества Лермонтова соотношение этих форм имеет первостепенное значение.

---

[1] И. С. Тургенев. Литературные и житейские воспоминания, гл. III.

2

Литературное развитие Лермонтова по внутренним и внешним признакам разделяется на два периода. К первому, юношескому периоду относятся произведения 1828—1834 годов, которые Лермонтов не печатал и, по-видимому, не намеревался печатать. Второй период охватывает произведения 1835—1841 годов, которые в большинстве своем были опубликованы Лермонтовым или предназначались для опубликования.

Творчество молодого Лермонтова связано с московской и отчасти петербургской порой жизни поэта и совпадает с годами его учения. В эту пору Лермонтов выступает как вполне определившийся поэт-романтик. Произведения его того времени, несмотря на их явные несовершенства, незрелость и недостаточную самостоятельность, следует признать интересным и знаменательным явлением русской художественной культуры. Прежде всего поражает необычайная интенсивность и стремительность роста Лермонтова. Творчество его начинается, после небольшой предварительной подготовки, почти внезапным взрывом 1830—1831 годов, давшим, помимо трех драм и семи поэм, около половины *всех* когда-либо написанных поэтом стихотворений, не говоря уже о многочисленных планах и замыслах, которые не были реализованы.

Созидательной энергии Лермонтова соответствует исключительная широта его жанрового горизонта, его стремление охватить все роды словесного искусства: лирику, драматургию, поэмы и прозу. Этот жанровый универсализм Лермонтова — он совпадает с еще бóльшим жанровым многообразием пушкинского творчества — представляет собой примечательное явление. В сущности, после Пушкина и Лермонтова на магистральную линию литературы XIX века уже не вступают писатели, которые совмещали бы в одном лице поэта-стихотворца, драматурга и прозаика и проявили бы себя в этих жанрах с одинаковой силой. Крупнейшие русские писатели связывают себя теперь с каким-либо одним поэтическим родом, стано-

вятся «специалистами» в нем, и лишь такие авторы, как Майков и Алексей Толстой, творчество которых не занимает центрального места в литературе, работают в области различных жанров. Даже Тургенев не составляет здесь исключения, поскольку его поэзия и драматургия, при всех их достоинствах, несоизмеримы по своему значению с его прозой. В русском художественном творчестве середины XIX столетия и его второй половины жанровый универсализм уже не входил в число основных заданий эпохи и не соответствовал ее возможностям.

Главной особенностью молодого Лермонтова явилась его романтическая направленность и характерное для романтизма преобладание личного начала. Своеобразие и взаимная связь жанровых потоков у Лермонтова и отдельных его произведений в конечном счете обусловливаются этой особенностью.

В основании творчества Лермонтова, как уже было сказано, находится отмеченный чертами яркой индивидуальности образ «лермонтовского человека». Этот образ — сложный и напряженный. В полном объеме он раскрывается *всем* содержанием, сюжетной логикой и лирической тональностью лермонтовских произведений. Наиболее конкретно и полно он воплощен в лирике Лермонтова. Отдельные стороны и аспекты сознания лермонтовского человека представлены ведущими романтическими героями поэта. Эти герои и служат у Лермонтова — и прежде всего на ранних этапах его эволюции — выражением его творческой личности, рупорами его духа. Сюда относятся три центральных героя трех юношеских драм Лермонтова, Вадим Новгородский из поэмы «Последний сын вольности», Вадим — герой прозаического романа, Демон, Измаил-Бей, а для зрелого Лермонтова — Арбенин, Печорин, Мцыри и другие персонажи.

Черты этих героев определяются внутренним содержанием их образов, но зависят также от того ракурса, в котором они изображены. Каждому поэтическому роду или жанру у Лермонтова соответствует собственная жанровая призма или, иначе говоря, собственный типовой подход к героям. В каждом жанре

Лермонтов как бы погружает своих персонажей в особую сферу поэтической действительности и тем самым выявляет в них особые качества, особые возможности и связи. Основные образы поэта, выражающие духовный облик «лермонтовского человека», оказываются раскрытыми и упорядоченными системой жанров Лермонтова. «Лермонтовский человек» в этой системе как бы передвигается из одной плоскости в другую, повертывается различными гранями своего внутреннего содержания и таким путем реализует себя с возможной для романтического метода полнотой.

С романтической, субъективной устремленностью молодого Лермонтова связано преобладание в его творчестве *лирики*. Лирический мир Лермонтова, как и других поэтов, складывается из двух элементов: образа лирического героя и взаимодействующего с ним образа той среды (люди, природа), которая этого героя окружает. Лирика молодого Лермонтова определяется первым из этих элементов и всецело ему подчиняется. «История души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа».

Образ лирического героя имеет у Лермонтова большее значение, отличается большей цельностью и постоянством и сильнее индивидуализирован, чем у других русских лириков, предшествующих Лермонтову. Этот образ чаще всего подымается над действительностью и не растворяется в ней, как и она в нем. Герой лирики Лермонтова представляет собою глубокое и наиболее непосредственное выражение «лермонтовского человека», т. е. самого Лермонтова и людей, близких ему по своему духовному складу. Поэтому все, что говорилось выше об идейной позиции Лермонтова в целом, вполне применимо и к образу его лирического героя.

Принципиально важной чертой лермонтовской лирики является сочетание в ней гражданского, философского и личного содержания. Лермонтов-лирик далек от «святой односторонности» Рылеева (Огарев) и других поэтов-декабристов, развивавших преимущественно гражданскую тему. Он не следует в то

же время и за такими поэтами, которые в своей лирике отстранялись или почти отстранялись от общественного содержания, сосредоточивались на «личных сюжетах» (Жуковский, Козлов, Дельвиг) или пытались создать чисто философскую поэзию (Жуковский, Веневитинов, любомудры). Лермонтов, как и Пушкин, но с большей индивидуализацией образа лирического героя и с бо́льшим логическим обнажением философской темы, сближал эти течения русской поэзии.

Лирический герой Лермонтова — носитель индивидуального характера. Это — поэт-мыслитель и гражданин, размышляющий о свободе и рабстве, о жизни и смерти, о судьбе своей родины, и вместе с тем человек, отдающийся всем впечатлениям личной жизни и прежде всего — любви. И это сближение в лирике Лермонтова различных тематических линий часто превращается у него в совпадение их в одних и тех же стихотворениях, которые оказываются таким образом и интимными, и гражданскими, и философскими («Мы случайно сведены судьбою», 1832; «Не могу на родине томиться», 1830 или 1831, и очень многие произведения зрелой лирики).

Центростремительному принципу Лермонтова, его попытке поставить над действительностью конкретную человеческую личность соответствовало и его отношение к лирическим формам. Подобно Руссо и таким романтикам, как Сталь и Сенанкур, насаждавшим в прозе субъективный, «эгоцентрический» жанр дневников и писем, Лермонтов превращает свою юношескую лирику в своего рода лирическую исповедь, в интимный, философский и политический дневник. Недаром заглавия целого ряда своих стихотворений Лермонтов, вопреки преобладающим тенденциям, по обычаю дневников и писем, часто заменяет датами или интимными инициалами. Это было связано не только с ярко выраженной личной окраской его стихотворений, но и с тяготением их к свободной, «поточной» структуре и многотемности, которую трудно было совместить с ограничительными формулами каких бы то ни было заглавий.

То же можно сказать и о лермонтовских лирических жанрах *в узком смысле слова.* Самые важные стихотворения Лермонтова того времени занимают по жанру как бы промежуточное место между дневниковой записью в стихах, лирической исповедью и монологом («1831-го июня 11 дня», «Ужасная судьба отца и сына», 1831, и др.). Такие жанры, как элегия, сатира, ода, традиционные для XVIII и начала XIX столетия, были подорваны еще предлермонтовским романтизмом, а в стихах Лермонтова становятся еще менее ощутимыми, теряют свои границы, смешиваются («диффузия жанров») и в какой-то мере отмирают. Так, любовная элегия наполняется у Лермонтова необычным для нее философским и политическим содержанием («Я видел тень блаженства», 1831; «Настанет день — и миром осужденный», 1831). В сатиру, против всех правил, вклиниваются лирические отступления («Булевар», 1830). Лермонтовская баллада несколько дольше сохраняет традиционную форму, чем другие его жанры («Гость», 1830—1831), но и она, особенно у зрелого Лермонтова, по сравнению с классическими образцами баллад, претерпевает резкие изменения — сжимается, «убыстряется» и эволюционирует от ярко выраженной сюжетности к фабуле, слабо намеченной, эмбриональной, но психологически насыщенной («Русалка», 1832; «Соседка», 1840; «Морская царевна», 1841). В поздней лирике Лермонтова это разрушение традиционных жанров продемонстрировано особенно ясно. Достаточно сказать, что «Дума», в сущности, совмещает признаки элегии и сатиры, в «Смерти поэта» сочетаются сатира, ода и даже элегия, а в «Валерике» соединяются жанры стихотворного послания и прозаического военного очерка. В результате этих жанровых сдвигов возможности свободного и широкого выявления образа лирического героя в его человеческой полноте и свободе значительно повышаются.

Лирический герой Лермонтова — положительный герой, передовой человек своего времени, беспокойный и мятежный романтик. Это — человек, окруженный враждебной ему действительностью, отгородив-

шийся от нее в своем одиночестве, затаивший на нее злую обиду, страдающий и трагический, но вместе с тем полный могучей страсти и воли, умеющий мыслить беспощадно-критически и готовый во имя общего блага к каким-то разрушительным, хотя и неведомым для него подвигам. Это — человек глубоко интеллектуальный, способный к философским обобщениям, наделенный пронзительным аналитическим сознанием, находящий противоречия и неблагополучие в том, что большинству его соотечественников казалось незыблемым и непререкаемым.

Интеллектуальный характер лермонтовского творчества в целом более всего проявляется в его лирике. Называя Лермонтова «поэтом мысли», Белинский был совершенно прав. Размышления, рефлексия, анализ и самоанализ, в которых русская поэзия 20—30-х годов (Пушкин, Баратынский, Веневитинов) добилась больших успехов, стали главной приметой наиболее характерных произведений лермонтовской лирики. Но эта особенность поэта не делает его рассудочным. Его лирические монологи — это взволнованные рассуждения, темпераментная логика или, по выражению самого Лермонтова, — «мысли, дышащие силой» («Журналист, читатель и писатель»).

Структура лермонтовских стихотворений, их художественная ткань не менее интеллектуальна, чем их содержание. Отсюда тяготение поэтики Лермонтова к афоризмам и логическим антитезам («я или бог или никто», ср. «война их рай, а мир их ад», «мне грустно... потому, что весело тебе» и т. п.). Отсюда — символические и аллегорические стихотворения: «Два великана», 1832, «Парус», и позднée — «Утес», «Листок» и др. Для Лермонтова в подобных стихотворениях не так важно отобразить эмоциональный момент сам по себе или зарисовать картину внешнего мира в непосредственно воспринимаемом соотношении его явлений. Он стремится прежде всего к тому, чтобы подчинить образы движению поэтической мысли и расположить их не по их, а по ее закону. Поэтому в структурном отношении для Лермонтова более характерны такие стихотворения, как «К себе» или

«И скучно и грустно», являющиеся эмоциональными рассуждениями на эмоциональную тему, чем такие непосредственно-эмоциональные, как «Звуки» или «Слышу ли голос твой».

Показательно также стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива» (1837). Образы этого стихотворения — из мира природы. Здесь говорится о «ниве», о «лесе», «малиновой сливе», «ландыше», «студеном ключе». Но все эти образы не составляют целостного пейзажа, т. е. не складываются в единую локальную картину природы. Не случайно Гл. Успенский упрекал Лермонтова за то, что поэт смешал в этом стихотворении различные сезоны («желтеющая нива» и «малиновая слива» — начало осени; «ландыш» — весна) и сочетал разное время суток («румяным вечером иль в утра час златой»).[1] Но в таком смешении — не художественная ошибка Лермонтова, а проявление его метода, в данном случае направленного к широкому обобщению. Образы стихотворения как бы вырваны из действительности, разрознены и объединены не на основании их естественной смежности, которой здесь нет, а логической связью: глубоко пережитой мыслью о просветляющем действии «природы-утешительницы». При этом из всего многообразия явлений природы Лермонтов отбирает здесь «самые лучшие ее сорта» (Гл. Успенский), а в этих отобранных явлениях выделяет те стороны, которые наиболее «красивы» и «поэтичны», то есть важны для выражения мысли стихотворения (*«свежий* лес», *«сладостная* тень», *«душистая* роса», «ландыш *серебристый»* и т. п.). Такой тип отбора и акцентировки характерен не только для индивидуального стиля Лермонтова, с обязательным для него преобладанием

---

[1] Г. И. Успенский. Поэзия земледельческого труда (из цикла «Крестьянин и крестьянский труд»). — Сочетания, о которых здесь говорится, встречаются и в других произведениях Лермонтова, например в стихотворении «Прекрасны вы, поля земли родной» (1831) и отчасти даже в «Родине». Принцип этих внутренне противоречивых сочетаний особенно четко обнажается в одной из строчек стихотворения «Не верь себе» (1839):

Зайдет ли страсть с *грозой и вьюгой...*

творческой личности над предметом, но и для романтизма вообще.

Лирический герой Лермонтова всем своим содержанием и обликом романтически выделен из среды, противопоставлен ей и приобретает характерные черты именно в этой своей противопоставленности.

Герой лирики Пушкина, освободившегося от влияния романтической традиции, получает материальную, предметную и даже социально-бытовую характеристику. Он может, например, коротать зимние вечера под кровлей ветхого деревенского жилья, слушать завывания бури и жужжание веретена своей собеседницы. Он имеет даже родословную — подробно рассказывает о своих предках и определяет свое социальное и сословное положение («Из бар мы лезем в tiers-état»). Лирический герой Лермонтова — это «внутренний человек» (Белинский), зависимость которого от внешнего мира скорее объявлена, чем показана. Бытовое, политическое и предметное окружение этого героя охарактеризовано обобщенно и суммарно. В стихотворения Лермонтова входят лишь спорадические упоминания о друзьях героя, о товарищеских пирушках (в ранних стихотворениях) и суждения о «бездушном свете». Лермонтов дает оценку политической и социальной действительности, которая, впрочем, почти сливается с критикой человеческого рода вообще, так что герой оказывается жертвой не только «идолов света» и страны, где «рабство и цепи», но и «земной неволи», «жребия земного», людского «вероломства», «равнодушного мира» и т. д. Социально-бытовая родословная у лермонтовского героя отсутствует: стихи о его шотландских предках звучат как легенда, которая прямого отношения к реальному миру не имеет. Правда, Лермонтов рассказывает о своем отце и о том, что их объединяет общая судьба изгнанника, — но этот гражданский мотив заслоняется характеристикой их моральных отношений («Ужасная судьба отца и сына», «Эпитафия»).

В отличие от Пушкина, Байрона, Гюго, Лермонтов не стремится окружить своего героя, глубоко связанного с современной ему культурой, — внешними ее по-

казателями. В лирике Лермонтова на всем ее протяжении названо немногим более десяти имен исторических деятелей, писателей и художников: упомянуты Наполеон, Суворов, Байрон, Рембрандт, Рафаэль, А. Одоевский и др. (имя Пушкина подразумевается). В конечном счете эта позиция Лермонтова сближает его с «руссоистскими» тенденциями в романтизме, с критическим отношением к культуре как таковой. Принимая известное противопоставление «цивилизация — природа», Лермонтов выбирает природу и людей природы, «не запятнанных» цивилизацией.

Романтической сущности ранней лирики Лермонтова соответствует романтический облик ее героя. Рисуя его живописно и пластически, молодой Лермонтов в ряде стихотворений придает ему черты, хорошо известные из поэм Байрона и других зарубежных и русских романтиков. В этих стихотворениях у героя Лермонтова — «бледное чело», на котором «печать глубоких дум», «пасмурный и недовольный взгляд», его «угасший взор на тучи устремлен», он стоит, «задумчивость питая», «близ моря на скале» или на холме, «завернут в плащ» и т. п. Конечно, эти условные, декоративные формулы — до тех пор, пока Лермонтов не освободился от них, — сильно затрудняли выявление скрытой за ними живой, неповторимо-индивидуальной человеческой личности.

Почти к такому же эффекту приводила у молодого Лермонтова романтическая гиперболизация значения его героя. Лермонтов во многих случаях говорит о нем как о грандиозной, титанической личности, как о «неведомом избраннике», сравнивает его с богом, а его душу с океаном («Нет, я не Байрон, я другой»). Этот герой одержим демоном, и сам, подобно демону, несет гибель всему живому («Мой демон», «Стансы»). Говорится, что зрителем великого дела, к которому герой предназначен судьбой и которое он совершит, будет «целый мир» («Мы случайно сведены судьбою») и т. д. Однако принцип романтического преувеличения не охватывает всей лирики молодого Лермонтова: «авторский образ» нередко является в ней, в частности, во многих любовных стихотворениях,

как бы в «натуральную величину», «эмпирически». Очевидно именно эти опыты положили начало подготовке поэта к созданию реалистической лирики.

Процесс сближения разнородных тематических линий в лирической поэзии Лермонтова не приводил к их полному объединению. Они сходились, перекрещивались в одних и тех же стихотворениях, совпадали в каких-то точках, и все же не лишались некоторой самостоятельности и сохраняли относительную обособленность. В лирике Лермонтова на ее общем фоне наиболее определенно выделяются три темы: гражданская, философская и любовная.

Хотя гражданских, чисто политических стихотворений у молодого Лермонтова сравнительно немного, они знаменательны и весомы. Бóльшую часть этих стихотворений и примыкающую к ним поэму «Последний сын вольности» в идейном и художественном отношении определяет традиция декабристской поэзии с ее вольнолюбием и патриотизмом. По-декабристски Лермонтов восстает в них против рабства и угнетения («Жалобы турка», «Песнь барда», ср. «Последний сын вольности»). По-декабристски же он прославляет непреклонное следование гражданскому долгу и отвергает компромиссы, которые могут помешать выполнению этого долга («О, полно извинять разврат...», «Три ночи я провел без сна...», «Из Паткуля»). С тех же позиций он приветствует в стихотворении «30 июля.— (Париж) 1830 года» июльскую революцию во Франции и низложение короля. В другом стихотворении («Предсказание») он пророчествует о том, что «царей корона» упадет в России и утверждает — на этот раз не только следуя декабристским идеям, но и обгоняя их, — что падение ее явится результатом народного мятежа.

К политической лирике Лермонтова примыкают и такие сатирические стихотворения, как «Булевар», «Пир Асмодея», «Примите дивное *посланье»* и написанное в подражание разбойничьим песням стихотворение «Воля». Сюда относятся также патриотические «Два великана» и «Поле Бородина» и несколько стихотворений, развивающих наполеоновскую тему.

Зависимость большей части этих стихотворений от русской вольнолюбивой поэзии сказалась и в их ораторской интонации, гражданской фразеологии, словаре («тиран», «рабство», «цепи», «отчизна», «сыны славян», «вольность»), а также в характерном для них методе аналогий и применений к современности. В этом отношении показательной для Лермонтова является декабристская трактовка темы древнего Новгорода как символа «народной вольности» («Новгород») и родины вольнолюбивых героев (поэма «Последний сын вольности»). Тот же метод лег в основу «Жалоб турка», «Песни барда», «Баллады» («В избушке позднею порою»), «Плачь! плачь, Израиля народ», где под прикрытием сюжетов, формально относящихся к Турции, к эпохе татарского ига или к древнему Израилю, говорится о социальном и политическом порабощении современной России.

Русская действительность рисуется здесь обобщенно, так что ее конкретно-историческое и социальное содержание отчасти заменяется суммирующими гражданскими выводами, а в основном переводится в морально-психологический план (хитрость, беспечность, «разврат», зло, добро и т. д.). Россия изображается Лермонтовым в образе великана, в «шапке золота литого», или «витязя» с «улыбкой роковою». В рассказе о Бородинской битве («Поле Бородина») стиль патриотических од («Громче Рымника, Полтавы гремит Бородино») сочетается с романтическими эффектами: буря, «песня непогоды», «спорил о могильной сени», «сыны полночи».

В лирическом творчестве молодого Лермонтова исключительно важную роль играет философская тема. Среди стихотворений, в которых она находит себе наиболее полное и специфическое для Лермонтова выражение, следует указать «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась»), цикл «Ночи», «Когда б в покорности незнанья», «Чаша жизни», «Парус» и, особенно, лирический монолог «1831-го июня 11 дня». Именно здесь и начинает осуществляться то органическое для Лермонтова и чуждое большинству его русских предшественников соединение личных, фило-

софских и гражданских мотивов, о котором было сказано выше.

Философская лирика Лермонтова очень далека от абстрактных стихотворных рассуждений, образцы которых можно найти в поэтическом творчестве Шевырева и Хомякова. Она насыщена личным содержанием и сосредоточена вокруг образа лирического героя. Напряженное стремление к самопознанию, желание определить свое отношение к людям и к миру является источником этой лирики, ее пафосом. Этой общей тенденцией и самым характером поставленных проблем Лермонтов сближается прежде всего с романтизмом Байрона и отчасти поэта-любомудра Веневитинова. В философских стихотворениях, как и во всем своем творчестве, Лермонтов не столько решает вопросы, сколько ставит их, но ставит так, что в самой их постановке во многих случаях у него уже намечаются определенные решения. Историческая прогрессивность такого подхода не подлежит сомнению: люди 30-х годов, еще не созревшие для *ответов* на многие основные вопросы времени, и к самим *вопросам* были подготовлены далеко не всегда.

Так, в философской лирике Лермонтова подымается проблема добра и зла, их столкновения в душе человека и в человеческом обществе. Лермонтов задумывается над вопросом о смысле жизни и ее путях, о гармоническом покое и беспокойном, стремительном движении, о покорном подчинении судьбе и о борьбе с нею, и решает этот вопрос в пользу беспокойства, исканий и борьбы («1831-го июня 11 дня», «Парус», «Я жить хочу! хочу печали»). В лермонтовской лирике говорится о смене людских поколений, об идеальном жизнеустройстве в далеком будущем и о том, что настоящее противоположно этому идеалу («Оставленная пустынь предо мною», «На жизнь надеяться страшась», ср. «Дума»). Мы встречаем у Лермонтова лирические размышления о земной славе, порывы к ней и мысли о ее тщете («Слава» и др.). Лермонтова исключительно занимает и волнует вопрос об отношении человека к природе, о месте его во вселенной («Мой дом», «Небо и звезды», «Для чего я не ро-

дился...»). Мысль поэта последовательно и настойчиво возвращается к «загадке жизни и смерти», к вопросу о бессмертии души и старается сделать выбор между «земным» и «небесным» счастьем, явно склоняясь при этом к утверждению земной, материальной жизни как наиболее близкой, понятной и любимой («К деве небесной», «Земля и небо», «Что толку жить!.. без приключений»). В связи со всей этой центральной для него проблематикой Лермонтов ставит вопрос о том, возможно ли оправдать «мировые законы», которые допускают «несправедливость» смерти и зло, лежащее, по мнению поэта, в основе людских отношений. Прямого ответа на этот вопрос Лермонтов не дает, но в некоторых из его стихотворений («Ночь I», «Ночь II») и в ранних редакциях «Демона» высказываются явные сомнения в божественной справедливости и недвусмысленные обвинения, направленные против бога.

Большое значение в ранней лирике Лермонтова имела тема любви. Этой теме молодой Лермонтов посвятил более трети своих стихотворений.

Традиции русской любовной поэзии, существовавшей до Лермонтова, были богаты и многообразны. Стихи о любви лучших русских поэтов, предшествовавших Лермонтову, особенно стихи Пушкина, принадлежат к самым блестящим достижениям мирового искусства. Важным признаком этой поэзии, который был связан с ее внутренним единством, чистотой и высокостью, но также и с относительной ее неполнотой, являлась ярко выраженная сосредоточенность ее в пределах своей темы. Любовь, будучи предметом поэтического изображения, как бы стремилась отдалиться в этих стихах от того, с чем она соприкасалась в человеческом общежитии и в реальной судьбе любящего, и обособиться в свою собственную область. Образ возлюбленной лишался (или почти лишался) индивидуальности. «У женщин нет характера,— писал Пушкин Н. Н. Раевскому в июле 1825 года,— у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их». Поэты сплошь и рядом превращали образ героини в абстракцию, в идеальную

точку приложения любви или наделяли его заменяющими конкретную индивидуальность безличными ангелоподобными чертами и мадригальными эпитетами.

Душа лишь только разгоралась,
И сердцу женщина являлась
Каким-то чистым божеством —

говорится в «Отрывке» из 4-й главы «Евгения Онегина».

Личность героя любовных стихотворений в свою очередь сводилась к роли «носителя любви», особенности его характера или его мировоззрения, могущие повлиять на его чувства, выявлялись далеко не всегда. Внешние обстоятельства, с которыми была связана любовная ситуация и которые воздействовали на нее, привлекали внимание авторов стихотворений лишь в редких случаях. Для 10-х и 20-х годов XIX века, когда русская проза еще не вполне выработалась и «прозаическое мышление» почти еще не проникало в лирику, такое положение было естественным. Но развивающееся реалистическое сознание вскоре уже перестало удовлетворяться традиционным изображением героини и соответствующих «абстрактных» любовных ситуаций. Не случайно в стихотворении Баратынского «Признание» (1823) любовь поставлена в зависимость от душевной усталости и «бремени забот», а вступление в брак — от «приличия» и «Фортуны». Во многих лирических стихотворениях Пушкина женские образы получают уже индивидуальную характеристику. «...Если не прикрепить красавицу к земле, — утверждает Гоголь в одном из писем 30-х годов, — то черты ее будут слишком воздушны, неопределенно общи и потому бесхарактерны».[1] Любовной лирикой Лермонтова эти тенденции к «заземлению» были поддержаны. Возможность их реализации облегчалась биографизмом этой лирики и ее стихийным стремлением к циклизации.

В самом деле, стихи молодого Лермонтова о любви, если брать их в целом, ближе к подлинной биографии поэта, точнее отражают ее реальные факты,

---

[1] Письмо к А. С. Данилевскому от 1 января 1832 г.

чем его лирические произведения на другие темы. Отсюда — «предметность» и жизненная конкретность этих стихов, отличающая их на фоне ранней лермонтовской лирики.

Циклы любовных стихотворений Лермонтова не выделены им самим, не вполне ясны по своему составу, но тем не менее очень для него характерны. Любовные стихи молодого Лермонтова были посвящены: Анне Столыпиной, Екатерине Сушковой, Наталье Ивановой (самый обширный цикл) и Варваре Лопухиной. Стихотворения некоторых из этих циклов дают возможность проследить не только какой-либо отдельный момент любовных переживаний лирического героя, но и фазу общего развития его отношений с возлюбленной, например возникновение его чувства, ее «измену», нарастание его скорби, вызванное «изменой», охлаждение и т. д. (стихи к Н. Ивановой).

В этих стихах преобладают ходячие, условные обозначения женской красоты («прелестный взор», «чудные глаза» и т. п.), но сквозь эти штампы просвечивают и живые индивидуализированные образы героинь. Так, например, в стихах, адресованных Е. Сушковой, пунктирно намечается ее светский облик: «притворное внимание», «острота речей», насмешливое обращение с героем, бездушие (стихотворение «Благодарю!»). И обида от этой неразделенной любви пробуждает в герое чувство гордости и вызывает его на борьбу со своею любовью и с любимой, которую он не склонен извинять («Взгляни, как мой спокоен взор»).

В цикле, связанном с Н. Ивановой — более серьезном и глубоком, — женский образ так же окружен легкими светскими ассоциациями, но освобожден от отрицательной характеристики. Героиня не понимает героя (об этом — в замечательном стихотворении «Н. Ф. И....вой») и в конце концов «изменяет» ему. Но герой не мстит ей презрением, пытается подняться над своей обидой и проанализировать причину своего неуспеха («Всевышний произнес свой приговор», «К Н. И.....»). Этот цикл характеризуется чисто лер-

монтовским психологическим анализом и трагической тональностью, которая контрастирует со светлым тоном, преобладающим в любовной лирике Пушкина, даже в грустных стихотворениях. И, что особенно важно, в этом цикле есть намеки на то, что причиной любовной трагедии являются некоторые особенности героини, сближающие ее с духом светского общества, и само светское общество («...и мук и слез веселый миг тебе дороже», «и слишком ты любезна, чтоб любить», «мы с тобой разлучены злословием людским» и т. д.). Так закрепленное традицией расстояние между любовной лирикой и изображением социального мира начинает в поэзии Лермонтова мало-помалу сокращаться. Русская действительность 30-х годов бросает свою тень даже сюда — в наиболее интимную область внутренней жизни лирического героя Лермонтова.

Иную характеристику получает женский образ в стихах, относящихся к В. Лопухиной. В героине этого цикла не только не отмечены черты, обычные для светского круга, но, наоборот, она с ее «чудной простотой» и неспособностью «лицемерить» скорее противопоставлена идеалу светской красавицы («Она не гордой красотою», ср. «Посвящение» к «Демону» 1831). Герой цикла не случайно называет ее своим «товарищем» (дважды), «лучом путеводителем» («Мы случайно сведены судьбою...») и своей «мадонной» — эпитеты, которых нельзя было применить ни к Е. Сушковой, ни к Н. Ивановой. В связи с этим и чувство, рассказанное в стихах к В. Лопухиной — разделенное и просветленное, — в корне отличалось от скорбной и бесплодной страсти, окрасившей собою предшествующие любовные циклы Лермонтова.

Принцип индивидуализации, обозначившийся в стихах Лермонтова о любви, с особенной силой проявился в лирической характеристике их героя. Выявление внутреннего мира этого героя не сводится к демонстрации его чувства. Любовь для него не замыкается в своих собственных пределах или в пределах «нейтрального» обобщенно-гуманистического сознания. Герой любовной лирики Лермонтова обладает

всей сложностью характера и мировоззрения «лермонтовского человека», отмечен его «пятном тоски в уме», наделен его сомнениями, идеалами и мечтами о своем высоком назначении. Мысли о любви смешиваются в его монологах с его заветными мыслями о себе и обо всем. Таким образом стихи Лермонтова о любви выходят из рамок своей непосредственной темы, отражают личность поэта во всей ее живой и конкретной целостности и полноте.[1] Здесь несомненно можно говорить об особой реалистической стороне раннего лермонтовского романтизма.

В лирике молодого Лермонтова этой полноте и многообразию содержания, естественно, ставила предел самая форма лирического жанра, затрудняющего широкое и объективированное изображение действительности. Поэтому драматические и эпические произведения, которые создавал молодой Лермонтов, были значимы не только сами по себе, но и как своего рода дополнения к лермонтовской лирике. Основанные в известной части на том же содержании, что и лирика Лермонтова, они объективировали это содержание и тем самым — в границах романтического метода — приближали творчество Лермонтова к действительности.

Драматургия молодого Лермонтова представлена тремя пьесами: трагедией в стихах «Испанцы» (1830) и драмами, написанными в прозаической форме, «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830) и «Странный человек» (1831). Художественная ценность этих произведений, незрелых и наивных, со слабо очерченными схематическими фигурами героев, невелика. Связанные с театром Лессинга и Шиллера, они в структурном отношении не представляют собой оригинальных явлений. Но как литературные документы, насыщенные яркими и существенными для Лермонтова идеями и горячим критическим пафосом, как попытка поэта проложить для себя важные творческие пути — эти драмы очень интересны.

---

[1] Эта мысль уже была высказана Л. Гинзбург в ее книге «Творческий путь Лермонтова». Л., 1940, стр. 61.

Центральные фигуры юношеской драматургии Лермонтова — Фернандо в «Испанцах», Юрий Волин в драме «Menschen und Leidenschaften», Владимир Арбенин в «Странном человеке» — во многом соответствуют герою лермонтовской лирики и прежде всего романтически-восторженным аспектам его личности. Особенно тесно смыкается с лермонтовской лирикой образ Владимира Арбенина, речи которого во многом повторяют стихи поэта, а его неудачный роман — отношения героя и героини в «ивановском цикле». Герой ранних драматических опытов Лермонтова — пылкий и благородный юноша, произносящий романтические по содержанию и форме монологи, человек, ставший жертвой темного и злого мира современной ему действительности, смертельно обиженный и уязвленный.

Но столкновение героя-романтика с миром развертывается в лермонтовской драматургии не так, как в лирике поэта. В его лирическом творчестве герой борется с действительностью, охарактеризованной обобщенно, главным образом в моральных категориях. В пьесах Лермонтова, в особенности прозаических, действительность, окружающая героя, раскрывается не только в морально-психологической, но и в социально-бытовой плоскости. В драме «Menschen und Leidenschaften», построенной в значительной мере на автобиографическом, семейном материале, действие разыгрывается в крепостнической дворянской усадьбе. В «Странном человеке» семейная и любовная драма переносится в обстановку светских московских гостиных. И в основе этих драм и предшествующих им «Испанцев» лежит не отвлеченно-психологическое столкновение эгоизмов, а конфликты, связанные с имущественным неравенством и осложненные в одном случае темой национального притеснения, в другом — растлевающего действия крепостного права, и в третьем — пагубного влияния светских отношений. Таким образом многое из того, что в лирике Лермонтова оставалось недоговоренным (это было вполне естественным для романтической лирики — от этого она становилась обобщеннее и еще сильнее сосредото-

чивалась на душевной жизни героя), здесь договаривается. Общественно-психологические причины «мировой скорби» «лермонтовского человека», окруженного во второй и третьей драме Лермонтова прозаически-бытовой средою, изображенной «в натуральную величину», в известной мере обнажаются. В результате то, что условно можно назвать «реалистическим» элементом романтической системы молодого Лермонтова, получает в его юношеской драматургии большее развитие, чем в других жанрах.

Романтизм Лермонтова выразился в его ранних *поэмах,* к которым приближается и трагедия в стихах «Испанцы», еще более ярко, чем в его прозаических драмах. Это их качество и их многочисленность (до 1835 г. Лермонтовым было написано девятнадцать поэм и начато, но не дописано — шесть) заставляют видеть в них явление, для молодого поэта исключительно характерное и весомое.

В драмах «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек» представлены муки «лермонтовского человека», его обида, но не показана его способность к борьбе и протесту, его растущее мужество. Для того чтобы художественно воплотить потенциальные возможности героя, нужно было разлучить его с окружающим, которое сковывало его действия, нужно было перестроить его образ и ввести его в сферу, поднятую над прозаическим бытом. «Поэма, — писал Белинский, — рисует идеальную действительность и схватывает жизнь в ее высших моментах» (VII, 401). Романтические поэмы Лермонтова вполне отвечают этому определению.

В них изображены могучие, волевые, непокорные, безудержные, свободолюбивые, жестокие, сумрачные герои и их «роковые» поступки. В поэмах Лермонтова находит себе выражение активная, наступательная линия его лирики. По своему содержанию лермонтовские поэмы не только оторваны от повседневной жизни эпохи, но и принципиально ей противопоставлены. В этом смысле они примыкают к байроновским восточным поэмам и пушкинскому романтическому эпосу, создавшим в русской литературе 20—30-х го-

дов большую традицию. Действие поэм прикрепляется к экзотической почве (Кавказ, романтическая Испания и Италия) или переносится в древность (русская старина), а иногда и в «космическое пространство» (земля, небо, духи). Во многих случаях их сюжеты полностью или частично заимствованы из кавказских преданий, библейского фольклора, исторических легенд, из книжных, а возможно, и устных источников. Национальный колорит — иногда очень условный — имеет в них огромное значение.

Это относится к поэмам, основанным на изображении сильных и мужественных людей феодальной России («Олег», 1829; «Последний сын вольности», «Литвинка», 1832, позже — «Боярин Орша»). Но еще важнее роль национального колорита в лермонтовских поэмах, посвященных Кавказу, «романтической стране», которую, — говоря в духе известного афоризма, — Лермонтов должен был бы выдумать, если бы ее не было в действительности. Борьба кавказских народов за свободу, их «дикая простота» и яркость их быта, их близость к природе, природа Кавказа сама по себе, могучая и величественная, — все это непреодолимо влекло Лермонтова и являлось для него неисчерпаемым источником поэтического волнения. Совпадение творческих идеалов поэта и реальной поэзии кавказской действительности придавало его изображению Кавказа особую прочность, предметность и художественную ощутимость (см. «Каллы́», 1830—1831; «Аул Бастунджи», 1832—1833; «Измаил-Бей», 1833; «Хаджи Абрек», 1833). Интерес Лермонтова к Кавказу и к изображению нравов кавказских народов несомненно ограничивал лежащую в основе его ранних поэм субъективно-романтическую стихию и укреплял их объективную основу.

В соответствии с традицией Байрона и Пушкина, композиционным центром лермонтовских поэм служит образ их ведущего героя. Вокруг него расположены другие действующие лица этих немноголюдных произведений: возлюбленная героя и его противник, иногда соперник, и один-два второстепенных персонажа. Отношения между действующими лицами раз-

виваются у Лермонтова с грозно нарастающим драматическим напряжением и в большинстве случаев приводят к кровавым развязкам.

Герои поэм молодого Лермонтова — это стихийные бунтари, мстители-отщепенцы или отверженцы и скитальцы, которые сюжетно еще не успели стать мстителями, но по своему складу готовы в них превратиться. Образы потенциальных мстителей мы находим в поэмах «Джюлио» (1830), «Азраил» (1831), «Моряк» (1832). Во всех остальных поэмах молодого Лермонтова — если не принимать во внимание такие ученические упражнения его, как «Черкесы» (1828) и «Кавказский пленник» (1828), — в большей или в меньшей степени присутствует тема мщения. Можно сказать, что он всесторонне исследует различные проявления мести и классифицирует их.

Лермонтов изображает целый ряд героев, мстящих за свое личное ущемление, из ревности или по обычаю кровавой мести. Сюда относятся главные герои поэм «Преступник» (1829), «Два брата» (1829), «Две невольницы» (1830), «Каллы́», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», а также герой завершающего весь цикл и написанного уже в более позднее время «Боярина Орши». Воплощая в своих кавказских поэмах мечту об активной героической личности, Лермонтов вместе с тем видит в героях этих поэм отпечаток среды, порождающей не только вольнолюбие, но и зверство. Месть персонажей этих поэм оторвана от общих интересов, эгоистически замкнута, античеловечна и не просветлена надеждой на добро, к которому «зло» может приводить. Герои указанных произведений действуют, как будто им все позволено. Отсюда — удушливая и зловещая атмосфера, сопровождающая образы мстителей в поэмах кавказского цикла и в «Боярине Орше». Эти люди пожираемы дикой и страстной злобой, доведенной в некоторых поэмах (например, в «Хаджи Абреке») до высоты ужасающего «черного лиризма». Обстановка, в которой мстители творят свое злое дело, соответствует их поступкам и переживаниям: душные провалы скал, облака, ползущие как змеи, храпящие в ужасе кони,

сумрачные покои старого дома с тяжелыми затворами и страшными глазами святых на полуосвещенных иконах. Поэтический ореол, который окружает у Лермонтова *этих* мстителей, отнюдь не свидетельствует о том, что поэт относился к ним сочувственно. Во всяком случае мстители-убийцы, стоящие в центре таких поэм, как «Аул Бастунджи» и «Каллы́», морально осуждаются.

Иначе выглядят герои юношеских поэм Лермонтова о «падшем ангеле». Этой темой объединены ранние редакции «Демона», «Азраил» и «Ангел смерти» (образ Ады). Если исключить «Азраила», в котором тема мести отсутствует или еще не успела развиться, персонажи этих произведений также являются мстителями. Но зло рождается в их душах из добра: они — высокие герои. Их конфликт с богом и с миром строится не только на личной обиде, — он имеет своим источником мысль о несправедливости, лежащей в основе всего мироздания. Они скорбят не только за себя, но и за весь мир, и мстят не какому-нибудь отдельному обидчику, а всему существующему, т. е. мстят «демонически». И эти — наиболее центральные — персонажи Лермонтова, усваивая душевную логику его лирического героя, не удовлетворяются своей позицией одиноких мстителей и отщепенцев. Они способны к любви и отдаются ей со страстной надеждой найти в любовном союзе утраченную гармонию и связь с жизнью. Но надежда их оказывается тщетной: преодолеть свое одиночество они не могут.

Цикл Лермонтова о «падшем ангеле» еще более лиричен и субъективно окрашен, чем поэмы о земных мстителях-эгоистах. Все главные черты «падшего ангела» — его мощь, страдание, бесприютность, смятенность, неукротимая страстность, злобный вызов и погоня за ускользающим призраком любви — полностью предсказаны в лирике Лермонтова. Время и пространство, в которых совершается действие, чужды географической и исторической определенности и совершенно условны. Правда, небесной, «астральной» декоративности в этих поэмах немного. Но преобладающие в них земные декорации — пустынная пещера

над водопадом, ревущее море, дикие скалы и келья с лампадой — полны такой же романтики, как и небесные.

Третий вариант темы мстителя развит Лермонтовым в «Литвинке» (образ Клары) и особенно в «Последнем сыне вольности» и «Измаиле-Бее». Герои этих поэм фактически противопоставлены мстителям-эгоистам, которых изображал Лермонтов в «Каллы» и «Хаджи Абреке». Воля к мести, выношенная в душе прекрасной литвинки — гордой и лицемерной Клары, последнего сына новгородской вольности Вадима и пасмурного вольнолюбца Измаила-Бея, порождена не только «малой» обидой, нанесенной им лично, но и большой обидой, от которой страдает их родина. Поэтому их месть возвышенна и благородна, а поведение их служит образцом гражданской доблести.

Именно так ведет себя Вадим Новгородский в поэме, составляющей едва ли не последнее звено в героическом эпосе декабристов и снабженной многоговорящим эпиграфом из Байрона: «Когда такой герой родится снова?» Вся поэма насыщена пафосом вольнолюбия и тираноборства. Вадим отваживается на подвиг одинокой мести за поруганную свободу и оскорбленную любовь, и его гибель в борьбе с врагом новгородской вольности Рюриком лишь утверждает величие совершенного им поступка. Декабристский пафос поэмы и декабристский метод применений исторического материала к современности органически сочетаются в ней с хмурым «оссиановско-байроновским» колоритом и чисто лермонтовским единством гражданской и личной темы. Но Вадим, борющийся во имя родины и «старинной вольности», оторван от народа, от «глухой толпы», одинок и в конце концов «забыт славянскою страной».

В «Измаиле-Бее» высокая месть главного героя прямо противопоставлена коварному, «азиатскому» мщению его брата и антагониста Росламбека. Черкесский князь Измаил, воспитанный в России в духе гуманистических принципов, пытается внести эти принципы в борьбу, которую он ведет на Кавказе с пора-

ботителями своей родины. Как и Вадим Новгородский, он, человек с «пылающей душою», созданный для «великих страстей», бьется за свободу родного ему народа, который в свою очередь «готовит мщение» своим противникам, иноземцам (ч. I, строфа 9-я). Измаил, отмеченный скепсисом и романтическим разочарованием, не в силах преодолеть презрения к «толпе» и внутренне сблизиться со своей страной, «где все так живо, так беспокойно, так игриво». Не приобщенный к гуманистической культуре кавказский народ (он изображен Лермонтовым очень трезво, без всяких прикрас) в основной своей массе не может подняться до того, чтобы понять Измаила и его благородный образ действия (ср. «Тазита» Пушкина). Этот разрыв героя, не сумевшего до конца слиться с народом, и народа, не доросшего до героя, предопределяет трагический исход поэмы — обрекает дело Измаила на неудачу, а его самого — на гибель. По смыслу поэмы, осуществление высокой мести в ситуации, раскрытой Лермонтовым, оказывается невозможным.

Широта и зоркость концепции «Измаила-Бея» выделяют и подымают эту поэму или, как назвал ее автор, «восточную повесть» над всем стихотворным эпосом молодого Лермонтова. Да и по характеру своего метода она отличается от хронологически близких ей лермонтовских поэм. Они или начисто лишены исторической основы, или же опираются на такую приблизительную и условную историческую почву (в «Литвинке», в «Последнем сыне вольности»), которая к реальной истории имеет самое отдаленное отношение. Иначе обстоит дело в «Измаиле-Бее». Хотя по методу эта поэма очень далека от реалистического историзма, но все же историческая база более ощутима в ней, чем в других юношеских поэмах Лермонтова. Историческим фундаментом «Измаила-Бея» является кавказская война, которую Лермонтов изображает, не скрывая ее завоевательного и крайне жестокого характера. Сам Измаил по своему имени, положению и судьбе (конечно, не по своей психологии) соответствует реальному историческому лицу.

Исторический прототип установлен и для брата Измаила — Росламбека.[1]

Содержание «Измаила-Бея» не исчерпывается господствующей в большинстве романтических поэм любовной интригой. Она совмещается с новой для Лермонтова темой национально-освободительной войны, с авторскими философскими отступлениями, картинами величественной южной природы и пестрыми подробностями быта кавказского народа. Содержание и разработка всего этого материала свидетельствуют, что в «Измаиле-Бее» Лермонтов несколько отходит от манеры своих предыдущих поэм в сторону пушкинского стихотворного эпоса, с характерным для него креном к изображению национального своеобразия народной жизни.

Тема одинокого мстителя, выступающего в союзе с борющимся народом, еще резче, чем в «Измаиле-Бее», была поставлена в «Вадиме» (1833—1834) — единственном *прозаическом* произведении молодого Лермонтова. Исключительная идейная насыщенность этого неоконченного романа и время его создания позволяют считать его своего рода идейной энциклопедией и итогом юношеского творчества Лермонтова. Пользуясь возможностями прозаического повествования, Лермонтов пытается ввести образ своего основного героя в более широкий контекст, чем в предшествующих произведениях. Поэт окружает этот образ и социально-бытовой обстановкой (как было в его драмах), и большой политической историей (как в «Измаиле-Бее»), и авторскими философско-психологическими комментариями (как в лирике). И материалом к роману служил Лермонтову не экзотический Кавказ, а русский быт и русская жизнь недавнего прошлого — эпохи пугачевского восстания.

В лице горбуна Вадима Лермонтов показывает человека трагического сознания, обладающего огромными духовными возможностями и силами, превратившимися в нем в неистовую демоническую злобу и

[1] См. С. А. Андреев-Кривич. Лермонтов. М., 1954, гл. 1.

ненасытную жажду мщения. Эта злоба, вызванная человеческой коварностью (разорение его семьи, нищета) и «божьей несправедливостью» (его уродство), имеет прежде всего личные основания. Он далек от благородного патриотизма, лежащего в основе поведения Измаила-Бея. Сближение Вадима с восставшим народом объясняется не столько его сочувствием к восставшим, которых он презирает и называет «подлыми рабами», а его желанием использовать их в своих целях. В этом отношении позиция его имеет нечто общее с позицией байроновского Лары. И автор, окруживший образ Вадима мрачной и дикой поэзией, не пытается тем не менее целиком оправдать его поведение. Холодные жестокости Вадима представлены безнравственными и антиэстетическими. Кроме того, поскольку можно заключить по отдельным намекам незавершенного романа, сам герой его начинает уже понимать моральную несостоятельность своего образа действий и критически относиться к своей роли «разрушителя жизни» (гл. XIV). И все же Вадим вряд ли мог получить в романе объективную критическую оценку, даже в том случае, если бы произведение было закончено. В среде, в которую попал Вадим, Лермонтов еще не умел найти людей, способных послужить ему критерием для оценок личности героя или отдельных ее сторон. Композиция романа дает основание считать, что образы людей из народа, как и лучших людей из дворянской среды (Юрий Палицын), не предназначены ограничивать или корректировать главного героя. Личность, поставленная во главу поэзии Лермонтова, в то время еще не сделалась для него предметом развернутых оценок. В начале 30-х годов поэт стремился не к тому, чтобы судить своих главных героев, а к тому, чтобы их самих сделать судьями.

Лермонтов с несравненной для того времени политической остротой показывает в своем произведении уродливую сторону поместного быта, античеловеческие проявления дворянской власти и моральную правомерность крестьянского мятежа. Но форма, которую принимали крестьянские восстания в России,

отталкивала Лермонтова. Народный бунт изображается в «Вадиме» (как и в «Капитанской дочке») «бессмысленным и беспощадным» (Пушкин), а месть народа — слепой и безобразно жестокой, хотя и объяснимой поведением помещиков.[1] Получилось, что концепция народной мести в романе не противопоставляется личной мести героя. И это опять-таки свидетельствовало о том, что Лермонтов еще не был способен подняться над героем и художественно им овладеть.

Логика развития лермонтовского творчества и материал романа несомненно подводили молодого автора к реалистическим решениям. Не случайно многие главы «Вадима», посвященные зарисовке так называемого «фона», по своему методу явно приближались к традициям русской реалистической прозы 30-х годов. Но к изображению романтического героя реалистическими средствами — например, так, как это делал Пушкин в «Евгении Онегине» и в «Пиковой даме», — Лермонтов и русская литература в целом далеко еще не были готовы. Отсюда — роковая в художественном отношении двойственность лермонтовского романа, распадение его на ультраромантическую, выспренную сферу Вадима, Ольги, нищих — с одной стороны, и сферу бытописания, в которую вошли образы помещика Палицына, крестьян и дворовых, — с другой. Образ главного героя, проходя сквозь события и сцены произведения, остается самодовлеющим и, в сущности, не соизмеренным с действительностью. Жизнь расположилась в романе по одну сторону, герой — по другую. Органического объединения того и другого ни в «Вадиме», ни в творчестве моло-

---

[1] В 1899 г. В. И. Ленин характеризовал русское крестьянство таким образом: «Наличность революционных элементов в крестьянстве не подлежит... ни малейшему сомнению». И далее: «Мы нисколько не преувеличиваем силы этих элементов, не забываем политической неразвитости и темноты крестьян, нисколько не стираем разницы между «русским бунтом бессмысленным и беспощадным» и революционной борьбой...»; «...безрассудно было бы выставлять *носителем* революционного движения крестьянство...» (В. И. Ленин. Сочинения, т. 4, стр. 223).

дого Лермонтова вообще не произошло. Зависимость героя от действительности была показана внешне и далеко не объясняла всей сложности его внутреннего мира.

3

Переход Лермонтова ко второму, зрелому периоду творчества совершился в 1835—1836 годах. В жизни Лермонтова началу этого нового периода непосредственно предшествовало время некоторого ослабления творческой работы, совпавшее с пребыванием поэта в юнкерской школе. Как известно, Лермонтов назвал годы юнкерства «страшными» и имел к этому основания: пустая и распущенная жизнь юнкеров с ее цинизмом, пьянством и повесничеством, концентрировавшая на «малой площадке» душевные недуги лермонтовской эпохи, в самом деле была страшной, способной развеять многие иллюзии. Именно в эти годы Лермонтов в своих письмах к М. А. Лопухиной признавался, что он «не тот, каким был прежде», что пора его «мечтаний миновала», что его «прекрасные грезы... разлетаются», что из него «никогда ничего не выйдет», что он «надоел сам себе» и что «холодная ирония... неудержимо прокрадывается» в его душу, «как вода просачивается в разбитое судно».[1] Этот кризис сознания — «прекрасных мечтаний» и «веры», — сопровождавшийся сомнениями в себе, совпадал у Лермонтова с тем художественным кризисом, который сказался в «Вадиме» — произведении сильном и все же неудачном. Литературным следствием этого кризиса и путем к преодолению его явилось движение Лермонтова от романтизма к реализму, поддержанное и стимулированное в то время всем ходом развития русской литературы (достаточно сказать, что в 1834 году вышло второе издание пушкинских «Повестей Белкина», в 1835 году — гоголевский «Миргород», а в 1836 году — «Ревизор»).

Герой юношеских произведений Лермонтова был

---

[1] Письма от 4 августа 1833 г. и 23 декабря 1834 г. (VI, 424, 426, 427).

связан с традициями пушкинского и байроновского романтизма. Соответствующая этим традициям русская литература, не вполне совпадая с творчеством декабристов, тесно соприкасалась с ним и первоначально питалась главным образом декабристской идеологией. Но Пушкин трезво оценил возможности дворянской революции еще до того, как ее трагически оценила история, то есть до поражения декабристов. Продолжая сочувствовать декабристским идеалам, он уже не мог верить революционной теории декабристов и разделять их надежды на героев как вершителей истории и созидателей жизни. В пушкинских «Цыганах», в «Пиковой даме» — при всей разнородности этих произведений — романтический герой освещается в обоих случаях критически, а в «Евгении Онегине» и «Повестях Белкина» утверждаются реализм, народность и окончательно закрепляется право писателя на изображение простого человека. Образы исключительных героев, раскрываемые субъективно, сменяются у Пушкина выявлением «типических характеров» и объективно-исторических закономерностей повседневной жизни.

В произведениях *молодого* Лермонтова этот сдвиг, пережитый Пушкиным, и последующий творческий опыт Пушкина почти не отразились. Пушкинская поэма «Цыганы» явилась рубежом, которого молодой Лермонтов не мог перейти. Более того, юношеское творчество Лермонтова во многом противопоставлено пушкинскому творчеству эпохи «Евгения Онегина». Юный Лермонтов не снизил и не развенчал своего мятежного героя с его стихийным бунтом. И в этом была своя объективная логика, не менее убедительная и исторически оправданная, чем логика Пушкина. В этом была правда второго пути, правда Лермонтова перед эпохой, требовавшей тогда, в момент торжества самых косных исторических сил, более, чем когда бы то ни было, вмешательства субъективного фактора, индивидуального протеста, личных активных оценок. Но личность героя, возвышенная над людьми, была освобождена Лермонтовым от ограничения и контроля, ее свобода была доведена до произ-

вола. Здесь таилась опасность изоляции личности: в *этом* смысле молодой Лермонтов был позади Пушкина.

С 1835—1836 годов творческие принципы Лермонтова существенно меняются. Не отказываясь от романтического мировоззрения и метода целиком, он начинает смотреть на своего героя и на действительность с большей объективностью и трезвостью. Недаром, встречаясь с декабристами на Кавказе, Лермонтов, при всем своем сочувствии к декабризму, сошелся лишь с некоторыми из них, а с остальными не нашел общего языка. Лермонтову, по-видимому, не понравилась романтическая восторженность декабристов, а им — его скепсис. «Он являлся подчас, — вспоминает о Лермонтове декабрист М. А. Назимов, — каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета...»[1] Во второй половине 30-х годов Лермонтов ориентируется уже не на Пушкина-романтика, а на Пушкина-реалиста. И все же путь зрелого Пушкина не становится путем Лермонтова. В противоположность Пушкину, Лермонтов в основных произведениях и теперь по-байроновски сохраняет верность своему высокому романтическому герою, но в отличие от Байрона ставит его под контроль реальной действительности, корректирует его, вносит в его образ, если можно так выразиться, «шекспировскую поправку». Герой Лермонтова до конца остается могучим, романтически-беспокойным, свободолюбивым, мятежным и трагически противопоставленным окружающему миру. Но вместе с тем он теряет значительную часть своей автономности. В несравненно большей степени, чем до сих пор, он сопоставляется с реальностями, стоящими вне его личности, и, следовательно, глубже раскрывается и оценивается. Этим образом героя и этим подходом к нему и определяется то новое и, может быть, наиболее своеобразное в творчестве Лермонтова, что делает его непохожим на Пушкина — с одной стороны и на Байрона — с дру-

---

[1] Цит. по книге: П. А. Висковатый. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891, стр. 303.

гой, и что дает право видеть в нем великого и вполне оригинального писателя. Здесь следует говорить уже не просто о «лермонтовском элементе», то есть о непосредственно воспринимаемых индивидуальных особенностях лермонтовского творчества, но прежде всего *об его идейной природе и структурном отличии*. (Речь идет о структуре поэтического мира и морального сознания поэта, то есть о самых широких аспектах внутренней формы его творчества в целом и в связи с этим о внутренних структурных принципах отдельных его произведений.)

Изменения, которые обозначились в произведениях Лермонтова с 1835—1836 года, исключительно важны. Есть основания говорить в первую очередь о трех существенных типах этих изменений. Можно сказать, что в это время в лермонтовском творчестве, во-первых, устанавливается суд над героями-индивидуалистами и своевольниками; во-вторых, приобретают особое значение и получают право голоса герои, связанные с народным сознанием; в-третьих, изображение героя и действительности становится объективней, в конечном счете — реалистичней.

Рисуя в своих ранних произведениях образы мстителей, Лермонтов уже тогда резко разделял их в зависимости от характера их мести. Высокие мстители-борцы — Вадим Новгородский и Измаил-Бей — освещались Лермонтовым совсем по иному, чем герой поэмы «Каллы́» и Хаджи Абрек. Но персонажи, подобные Вадиму Новгородскому, не отвечали потребностям и возможностям эпохи 30-х годов, и Лермонтов зрелой поры к изображению этих персонажей не возвращался. Гораздо актуальней для Лермонтова и его времени были образы Демона, Арбенина из «Маскарада» и Печорина. В этих образах выявлялись индивидуальные и индивидуалистические формы протеста «лермонтовского человека», которые в тот реакционный период истории, низводящей гражданские битвы до личной, «партикулярной» борьбы одиночек, имели большое и, по своим общим результатам, положительное значение. В душах этих героев добро и зло находились в сложных диалектических

взаимоотношениях, как «два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» («Вадим», гл. 8), а иногда и в состоянии более простого и явного смешения.[1] Такие персонажи, как Вадим из юношеского романа Лермонтова, Демон, Евгений Арбенин и Печорин, живя в мире, «где преступленья лишь да казни», не могли не испытать влияния этого мира. Они должны были принять в себя его яд и, даже сопротивляясь ему, применяли иногда его же неблаговидные средства или ограничивали свой протест наиболее бесперспективной из возможных форм протеста — мщением.

Для Белинского, например, само сведéние борьбы к мести было неприемлемым. Великий человек, по его мнению, «разит своих врагов, но не мстит им; в их падении заключается для него торжество его дела, а не удовлетворение обиженного самолюбия» (VII, 523). У Лермонтова нет обобщающих признаний, которые продемонстрировали бы его отношение к мести и к своим героям-индивидуалистам и выразили бы эволюцию этого отношения. Но произведения Лермонтова второго периода показывают, что он начинает подыматься над этими героями и судить их. Он принимает их «добро», их томление по совершенству, внутренний пафос их протеста и отвергает их «зло» — эгоистическую и антиморальную форму этого протеста — в том случае, если их протест в нее облекается.

Вместе с тем он укрепляется в мысли, которая заключается в том, что индивидуалистический герой романтического типа подвержен вырождению, духовному обмелению, что его позиция легко может поте-

---

[1] Вопросу о «диалектике» добра и зла у Лермонтова большое внимание уделил в своих работах Б. М. Эйхенбаум. Вопрос этот, несомненно, очень важен и очень сложен. Но во всяком случае можно с уверенностью утверждать, что «моральная диалектика» не ставит Лермонтова, даже раннего, по ту сторону добра и зла: в конечном счете его этические оценки определяются общенародным моральным сознанием. (Ср.: Б. В. Томашевский. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 493.)

рять свою глубину и силу, превратиться в позу, стать претенциозной, а в перспективе — комичной (это начинает чувствоваться в образе Сашки и особенно Грушницкого). Тем не менее ироническая критика, направленная против героев-индивидуалистов, и попытки снизить их образы не принимает у Лермонтова широких размеров: в основном, эти герои остаются у него высокими. Суд над ними в лермонтовском творчестве такой же серьезный, как и сами герои. Этот суд осуществляется у Лермонтова не с помощью субъективных оценок, подкрепляемых мелодраматическим раскаянием героев, которому отчасти предавались главные персонажи поэм «Джюлио», «Измаил-Бей» и стихотворения «Атаман», а поручается самой действительности с ее не зависящими от авторской воли объективными законами (ср. замечание молодого Лермонтова о том, что Шекспир проникает в «законы судьбы»). Уже в юношеской поэме Лермонтова «Каллы́» свирепый блюститель кровавой мести мулла в конечном счете становится жертвой своего собственного зла. Но «закон возмездия» в широком масштабе устанавливается у Лермонтова лишь во второй период творчества и касается прежде всего его трагических персонажей. Суд, ведущий к возмездию, совершается над высокими героями Лермонтова, «нарушителями морали», — Арбениным, Кирибеевичем, Демоном, Печориным, в которых зло, отрываясь от его «добрых» источников, разрушает или ранит не только то, на что оно направлено, но также их собственные личности, по природе своей благородные и поэтому не выдерживающие своего внутреннего зла. «Торжество нравственного духа, — писал Белинский, — гораздо поразительнее совершается над благородными натурами, чем над злодеями...» (IV, 264). Возмездие обрушивается также на героя и со стороны обыкновенных людей, которые, защищая себя от всего того, что выше их морали, обороняются также и от того, что ниже ее (месть Неизвестного *виновному* перед ним Арбенину).

Сам Лермонтов в своих произведениях говорил о возмездии много раз, относя его чаще всего на счет

«божественной справедливости». Он утверждал существование земного и небесного суда для царей в стихотворении о Французской революции, призывал «божий суд» покарать «наперсников разврата», вложил упоминание о божественном суде в монолог Демона («Надежда есть — ждет правый суд», — редакции 1838 и 1841 годов), в стихотворение «Оправдание» («Скажи, что судит нас Иной») и в «Журнал Печорина», в который введено рассуждение о «правосудии божием» и о том, что душа «наказывает себя».[1] Объективное содержание этих высказываний не умещается в их религиозную форму. Если взять произведения Лермонтова, в концепцию которых входит идея возмездия («Песня про купца Калашникова», «Маскарад», «Герой нашего времени», «Демон»), то все они, за исключением «Демона», полностью обходятся без мистики, да и в «Демоне» под обобщающим знаком небесного приговора по существу скрываются вполне реальные и психологически объяснимые процессы, происходящие в человеческом сознании.

Идея возмездия, нашедшая отклик у просветителей XVIII века и у романтиков, даже таких, как Жорж Санд, принимала весьма различные формы, имевшие в ряде случаев противоположное общественное значение. В прогрессивной литературе она была связана с верой в разумный смысл человеческой

---

[1] Ср. толкование данное Бенжаменом Констаном его романа «Адольф» (1816), имеющего, как известно, общие черты с «Героем нашего времени». «Я пожелал изобразить, — пишет Констан, — то зло, которое испытывают даже жестокие сердца, когда они причиняют страдания» («Предисловие к третьему изданию»). И в другом месте: «...Адольф в самом себе понес наказание за свой характер...» («Ответ издателя»). Ср. у Жорж Санд: «...есть небесная справедливость, которая тайно совершается богом через человека и которая неизбежна, как бы человек ни старался ее скрыть» («Лелия», гл. 41, 1833). И еще, у нее же: «Если любовь к себе не сочетается с любовью к ближним, то честолюбец, который мог бы восторжествовать надо всем, будь он способен на самоотверженность, — оставаясь эгоистом, начинает страдать, ожесточается и каждое мгновение может погибнуть» («Странствующий подмастерье», гл. 28, 1840).

жизни и истории. Эта идея приобретала тогда моральный пафос — свойство, в высокой степени присущее русскому искусству. Недаром идея возмездия явственно звучала в творчестве декабристов (например у Рылеева: «Видение императрицы Анны», «К временщику»; и особенно — в «Аргивянах» Кюхельбекера). Еще бо́льшую роль она играла у Пушкина: в «Цыганах», в «Борисе Годунове», в «Евгении Онегине», в «Каменном госте», в «Пиковой даме», в «Русалке». Конечно, возмездие во многих из указанных произведений сильно отличается от лермонтовского варианта этой идеи, служившей в творчестве поэта прежде всего ограничению и «очищению» индивидуалистической личности. И все же воплощение идеи возмездия у Лермонтова и в этих произведениях имеет много общего. Связь Лермонтова с предшествующей ему гуманистической литературой обнаруживается, между прочим, и в этом.

Стремление Лермонтова ограничить личность своих мятежных демонических героев не исчерпывается тем, что поэт показывает тяготеющее над ними возмездие, или, иначе говоря, саморазрушительные проявления их индивидуализма. Моральное право на своеволие этих одиноких и вознесенных над массой героев ограничивается и другим путем. Рядом с ними в произведениях Лермонтова появляются корректирующие их образы «вторых персонажей» — людей, близких к народному мировоззрению. Ограничение основных героев «вторыми персонажами» имеет у Лермонтова первостепенное значение. Здесь возникает вопрос об отношении поэта к привилегированному обществу и к народу.

Лермонтов не был ни историком, ни социологом, ни теоретиком, и его общественные и политические взгляды не складывались в какую бы то ни было, даже относительно упорядоченную систему. Но уже в ранних его произведениях определенно наметились те его симпатии и антипатии, сочетание которых дает право считать его одним из наиболее прогрессивных художников и мыслителей своего времени. Позицию Лермонтова существенно и элементарно-убедительно

характеризует его враждебное отношение к светскому обществу, к крепостникам и его расположение и внимание к народу, к простым людям.[1]

Чувство родины как великого единства родной земли и родного народа всегда было присуще Лермонтову. Уже в 1830 году в стихотворении «Булевар» он противопоставляет русский народ светской черни. С того же времени начинается увлечение его русскими народными песнями — в них, по его словам, «верно больше поэзии, чем во всей французской словесности» (VI, 387). В 1831 году в стихотворении «Баллада» («В избушке позднею порою») Лермонтов прославляет простую женщину, юную славянку, которая учит ребенка мстить врагам, поработителям родины. В ранних автобиографических пьесах и в «Вадиме» с большим сочувствием он набрасывает образы крепостных мужиков и дворовых. И это влечение к народной, национальной почве у Лермонтова с годами значительно вырастает. «На исходе юношеской поры творчества, Лермонтов, — писал Александр Блок, — с присущей ему силой провиденья, отделяется от Байрона и теснее связывается с родиной».[2]

Но не только прямое изображение народной жизни и высказывания о ней у Лермонтова, не только национальная окраска его произведений дают право говорить о народной основе его творчества. Сама позиция «лермонтовского человека», о которой было сказано выше, позиция человека, с небывалой до того времени силой ощутившего себя *личностью*, человека, обособившегося, задумавшегося, рефлектирующего и восставшего против окружающей действительности, — предваряла процесс роста русского *народного* сознания и содействовала развитию этого процесса.

Можно сказать, что лирический герой Лермон-

---

[1] Тема простого человека у Лермонтова рассматривается более подробно (на материале лирических стихотворений поэта) во второй статье этой книги.

[2] Александр Блок. Собрание сочинений, т. 11. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 407.

това, не будучи «простонародным» (термин, обычный у Белинского), был причастен к народности или, иначе говоря, являлся во многих отношениях выразителем народных, хотя еще не осознанных народом, интересов и устремлений. И все же это обстоятельство не могло заменить лермонтовскому герою (и самому поэту) поддержку широкого общественного коллектива, прямой осознанной близости к народу, ясного чувства идейной и психологической общности с народом. Более того, «народность» «лермонтовского человека», явившаяся результатом его высокой *сознательности,* без непосредственной связи его с простонародной *стихией,* была неполной. Эта неполнота наиболее заметно обнаруживается в ранних произведениях Лермонтова, в которых носители непосредственного народного сознания, простые люди, играют второстепенные роли, а в передаче народного национального колорита преобладает экзотика или условность.

С развитием и созреванием творчества Лермонтова это положение изменилось. Замедленная, но уже ощутимая в 30-х годах демократизация русской жизни и русской литературы, появление целого ряда произведений, посвященных изображению представителей низших слоев общества, несомненно оказали на Лермонтова большое влияние. Образы простых людей возникают уже в его юношеском творчестве, но только с 1835—1836 года они становятся совершенно необходимой и в высшей степени характерной принадлежностью его поэзии и прозы. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить таких героев Лермонтова, как плебей и разбойник Арсений из «Боярина Орши», разночинец Красинский из «Княгини Лиговской», купец Калашников, Максим Максимыч, Оленька из «Арбенина», старый служака офицер из очерка «Кавказец», а также героев стихотворений «Бородино», «Казачья колыбельная песня», «Сосед», «Соседка» и др.

Эти персонажи сильно отличаются друг от друга по их сути и по методу их изображения. И все же они объединены своей близостью к массовой жизни,

к духу или к судьбе народа. Многие из них являются носителями высоких свойств народного характера. Лучшие из них чисты сердцем, чутки к добру и злу, цельны, чужды рефлексии, трезвы и бодры, и в этом смысле противопоставлены основным героям Лермонтова, наделенным совсем другими качествами: его скорбникам, своевольцам и бунтарям-индивидуалистам. (Особенно рельефно это противопоставление дается в «Герое нашего времени», в котором антагонистом Печорина является Максим Максимыч и отчасти Бэла.)

Конечно, главная роль в творческой системе Лермонтова до конца остается за его бунтующим интеллектуальным героем. Этот герой — выразитель пробуждающейся критической мысли и растущего самосознания — был нужен эпохе в первую очередь, и принимался ею как *герой* со всей его индивидуалистической ограниченностью. Но и простые люди, изображаемые поэтом — Максим Максимыч, солдат-рассказчик из «Бородина» и др., — по сравнению с этим центральным лермонтовским персонажем были тоже ограничены. Им не хватало интеллектуальной зрелости, способности к критическому и бесстрашному мышлению и внутренней свободы—всего того, чем он обладал с избытком. Тем не менее Лермонтов, изображая простых людей, отнюдь не стремился продемонстрировать их слабость, а обращался к ним для того, чтобы ярче выявить болезни души своих главных персонажей, показать, чего им недостает.

Основной *пафос* писателя может выражаться не только в утверждении той или другой частной истины, но и в сочетании и даже в драматическом столкновении этих односторонних истин, во взаимодействии которых открывается истина более полная и высокая. Пафос зрелого Лермонтова нельзя сводить лишь к поэтизации одинокой героической личности. Прославляя эту личность, Лермонтов вместе с тем напоминает о границах ее моральных прав и ее индивидуальных возможностей. И одним из путей к установлению объективной оценки этой личности

служат характерные для лермонтовского творчества сопоставления его основного героя с простым человеком — хранителем народной правды, корректирующей правду этого героя. Именно в приближении простого человека к миру интеллектуального героя и в том внутреннем идейном комплексе, который с этим связан, и следует видеть один из показателей самобытности зрелого Лермонтова.

Выявление внутренних разрушительных процессов в личности лермонтовского героя-индивидуалиста («возмездие») и ограничение этого героя образом простого человека нельзя не рассматривать как важнейшие признаки движения Лермонтова от субъективного романтического изображения действительности к объективному, в котором моральное сознание народа играет роль одного из главных критериев. Но рост объективного содержания в творчестве Лермонтова второй половины 30-х годов, то есть, в конечном итоге, зарождение реализма, характеризуется не только этими признаками. Зарождение реализма у Лермонтова — это многосторонний процесс, затронувший все жанры поэта и повлиявший на бóльшую часть его произведений.

Особенностью этого процесса является то, что он не снимает романтического лиризма Лермонтова и вполне уживается с поэтизацией мятежного духа лермонтовских героев, а — в известной мере — объективирует эту романтическую стихию. Пространство и время в произведениях Лермонтова становятся конкретнее, уточняются. Чаще всего он прикрепляет своих героев к определенной бытовой и социальной среде и в этом случае стремится охарактеризовать их внутренний мир и условия их жизни как явления, существующие в истории, связанные с современной ему эпохой. Характеры его героев, до сих пор во многом сходные друг с другом, становятся разнообразнее, богаче, и там, где это позволяет художественная система произведения, даются без идеализации, социально определяются и типизируются. И связь героя с действительностью в творчестве Лермонтова уже не сводится теперь к их полумеханиче-

скому объединению, к сосуществованию, как это было, например, в «Вадиме». В «Княгине Лиговской», в «Тамбовской казначейше», в «Герое нашего времени», в таких стихотворениях, как «Валерик» и «Завещание», Лермонтов подходит к тому, чтобы показать причинную зависимость, обусловленность героев действительностью, формирующей их личность и направляющей их судьбу.

4

Творчество Лермонтова во второй половине 30-х годов образует, как и прежде, четыре жанровых потока: стихи, драмы, поэмы, проза. Но соотношение этих форм, их значение и наполнение у раннего и позднего Лермонтова очень различны. Совпадая в развитии своего творчества с эволюцией русской литературы 30—40-х годов, Лермонтов вместе с этой литературой решительно движется к повествовательной прозе — форме, которая, как показало будущее, оказалась наиболее пригодной для реалистического словесного искусства XIX века. Поэтому наряду с лирикой, сохранившей в лермонтовском творчестве свою прежнюю роль, проза становится в высшей степени ответственным и перспективным жанром зрелого Лермонтова. Не случайно «Герой нашего времени» является итогом художественного развития поэта и, вероятно, самым большим его делом в литературе. В лирике и прозе Лермонтова отчетливее, чем в других сферах его творчества, сказались новые принципы лермонтовской эстетики, открывающие дорогу к *будущему* русского искусства. Иное место занимают в художественной системе зрелого Лермонтова драмы и поэмы. Драматургия Лермонтова — по-видимому, не без влияния цензурных запретов — обрывается в 1836 году, отдав существенную часть своего содержания вызревающей лермонтовской прозе. Поэмы Лермонтова представляют собой очень пеструю картину, но лучшие из них — «Демон» и «Мцыри», высочайшие вершины русской романтической поэзии, — по своим темам и

стилю связаны с юношеским творчеством поэта, с его недавним *прошлым.*

Каким же путем шел Лермонтов от прошлого к будущему в последнем шестилетии своей литературной жизни и какие вехи на этом пути он оставил?

Второй период в развитии Лермонтова открывается его новыми драмами, повестью «Княгиня Лиговская» (1836) и поэмой «Сашка», основная часть которой была, видимо, написана именно в эти годы.

Лучшей драмой Лермонтова без сомнения следует считать «Маскарад» (1835). Это — драма романтического стиля с мятежным романтическим героем, с бушеванием трагических страстей, с лирической партией чистосердечной и прелестной героини, с Мефистофелем, скрывающимся под маской бытового персонажа (Казарин), с таинственным незнакомцем и отравлением. Яркость и сила характеристики основных действующих лиц этой драмы и прежде всего грандиозной личности Евгения Арбенина, стремительность драматического движения, афористическая меткость и гибкость стиха, в котором «грибоедовская» разговорная речь бытовых героев совмещается с могучей энергией и страстью арбенинских монологов, — все это заставляет говорить о «Маскараде» как о крупном явлении русской классической драматургии. Лермонтов поставил и до известной степени разрешил в «Маскараде» ту задачу изображения высокого героя в бытовом окружении, которая имела прямое отношение к становлению его реализма и которую он не сумел разрешить ни в своих юношеских автобиографических пьесах, ни в «Вадиме». Очевидно, большую помощь оказала в этом стиховая, то есть «повышенная» форма «Маскарада», облегчившая художественное объединение в пьесе поэтических и прозаических пластов.

Главный герой пьесы Арбенин — Демон, сошедший в быт, — вкладывает в свою любовь к Нине такие же надежды на спасение и обновление, как настоящий Демон в свою любовь к Тамаре. Этот гордый и страдающий герой во всем обаянии своей

зрелой силы и трагической страсти противопоставлен многоликой и разнузданной светской черни, в образе которой является перед ним зло «нынешнего века» и, отчасти, всего мира. Поэтому «Маскарад» есть социально-философская драма, совмещающая в себе изображение светской среды с постановкой философской проблемы зла, разлитого в душах людей и прилепляющегося даже к тем, кто с ним борется. Социальная направленность пьесы выражается в резкой критике мира собственников и светского общества, в демонстрации того, как оно само сбрасывает с себя маски внешней благопристойности и обнажает свою низменную сущность: развратную, жестокую, корыстную, лживую и циничную. Образы завсегдатаев и прихлебателей бельэтажного мира — Звездича, отчасти баронессы Штраль и особенно Шприха — доведены Лермонтовым до широты типического обобщения. Разоблачения света в «Маскараде» подготовлены юношеской драмой Лермонтова «Странный человек» и — что особенно важно — связаны с традицией «Горя от ума». Эти стороны «Маскарада» и все, что говорится в нем о неблагополучии жизни, испугали петербургских цензоров и привели к запрещению пьесы, которая, несмотря на старания Лермонтова, в то время так и не была поставлена на сцене.

Тема героя и его судьбы подвергалась в продолжение работы Лермонтова над «Маскарадом» очень серьезным и показательным для развития поэта изменениям, которые вряд ли можно свести к стремлению его приспособить пьесу к цензурным условиям. Первая из представленных в цензуру, трехактная редакция «Маскарада» близка по своему духу к юношескому творчеству Лермонтова. В этом варианте пьесы Арбенин мстит Нине за ее мнимый обман, за мнимое оскорбление его достоинства и его идеала, считая, что в ее лице он мстит обществу, действительно заслуживающему осуждения. При этом он не несет прямого возмездия за убийство Нины, или, вернее, это возмездие в пьесе не подчеркивается. В окончательной четырехактной редакции

месть и мотивы к мести у Арбенина остаются те же, но в личности Арбенина, сохранившей и здесь свой высокий и благородный пафос, больше выделены теневые стороны (неблаговидный поступок, совершенный им по отношению к Неизвестному). В противоположность Чацкому, «рыцарю без страха и упрека», Арбенин в этическом отношении находится и вне, и внутри той социальной сферы, с которой он сталкивается. Зло, разъедающее общественную среду, проникло в душу героя. Он — благородный шулер и авантюрист, но все-таки шулер и авантюрист, потерявший над собой моральный контроль и готовый поверить в плохое (в «измену» Нины) скорее, чем в хорошее (в ее невинность).[1]

Но главное отличие окончательной редакции от предшествовавших заключается в том, что Арбенин оказывается в ней жертвой явного, реализованного в сюжете возмездия: нравственно разрушенный совершенным им преступлением, он сходит с ума. Иначе говоря, поразивший его удар созревает отчасти в его собственном сознании. Про Арбенина можно сказать словами одного из ранних стихотворений Лермонтова («На картину Рембрандта»): «Тайным преступлением высокий ум его убит». Но «внутренняя кара» сочетается в «Маскараде» с карой, которая обрушивается из внешнего мира. При этом сюжетной пружиной, способствующей действию «механизма возмездия», становится — в четырехактной редакции — зловещая условно-романтическая фигура

---

[1] Эгоистический индивидуализм Арбенина проявляется даже в том, что, казалось бы, должно было противостоять индивидуализму, — в его любви к Нине. Можно думать, что мефистофельский намек Казарина не вовсе лишен оснований:

Ты любишь женщину... ты жертвуешь ей честью,
Богатством, дружбою и жизнью, может быть...
. . . .
Ты это сделал все из страсти
И самолюбия отчасти, —
Чтоб ею обладать, пожертвовал ты все,
А не для счастия ее.

(Действие 2-е, сцена 2-я)

Неизвестного, призванного отмстить мстителю. В схематически-условной форме эта роль отражает вполне реальную закономерность действительности: зависимость человека от его прошлого и защитную реакцию среды, претерпевшей от человека. Душевная низость Неизвестного и отвратительный способ его мести не должны приводить к отрицанию того, что в этой мести есть *доля* справедливости: «...Творец! — восклицает один из персонажей «Странного человека» — ...взял ли бы ты добродетельное существо для орудия казни? Честные ли люди бывают на земле палачами?»

В окончательной редакции «Маскарада» усиливается обвинение против Арбенина, но вместе с тем он подвергается в ней страшной казни. И эта казнь как бы противопоставляется приговору, который готов произнести над Арбениным зритель, то есть в конце концов приводит к смягчению приговора, увеличивает сочувствие к герою, «очищает» его. «Он так жестоко наказан оскорбленным им законом нравственности, — писал Белинский о герое пушкинских «Цыган» Алеко, — что чувство наше, несмотря на великость преступления, примиряется с преступником» (VII, 396). Исполнитель роли Арбенина Ю. М. Юрьев в своем выступлении на конференции, посвященной «Маскараду», отмечал, «что именно четвертый акт (т. е. акт, в котором совершается возмездие. — *Д. М.*) помогал ему вызвать симпатии зрителя к Арбенину».[1]

Так в процессе работы над «Маскарадом» Лермонтов, повышая сочувствие к Арбенину, к его мятежному и гордому духу, ограничивает в то же время индивидуалистический произвол его личности, ставит ее под контроль сил — прежде всего моральных, — которые от ее воли не зависят. Этот рост объективного содержания в последней редакции «Маскарада» соответствовал общему направлению творческой эволюции Лермонтова. Новая редакция «Маскарада» отличается от прежней приблизительно

---

[1] «Театр», 1940, № 7, стр. 156.

тем же, чем отличается юношеское творчество поэта от зрелого. Будучи романтической драмой, сохраняя художественное своеобразие этого жанра, его бурную поэтичность и подчеркнутую театральность, «Маскарад» содержит в себе тот реалистический элемент, которому в последующих произведениях Лермонтова суждено было еще более развиться и окрепнуть.

Накоплению реалистического опыта Лермонтова несомненно способствовали две его пьесы — «Арбенин» и «Два брата», — написанные сразу после «Маскарада» и явившиеся последними драматическими произведениями в жизни поэта. Эти пьесы не удались Лермонтову, который уже в год их создания— 1836-й—явно перенес центр своей творческой работы из области драматургии в другие жанры.

Очень интенсивной и разнообразной по своим направлениям, иногда почти экспериментальной, была работа Лермонтова над *поэмами*. В большей части этих поэм, так же как и в поэмах предшествующего периода, художественно объективировались отдельные черты лирического героя Лермонтова. По выбору персонажей и обстановки, по подходу к ним, по своим поэтическим средствам новые поэмы Лермонтова резко отличаются друг от друга и, в сущности, образуют целый ряд жанровых разновидностей. И, тем не менее, многообразие лирико-эпического творчества Лермонтова второй половины 30-х годов может быть сведено к двум господствующим параллельно развивающимся формам. К ним относятся поэмы героического содержания — с одной стороны, и повести в стихах из современной жизни — с другой. Поэмы первой группы, объединенные образами высоких героев, имеют романтический характер. К этой группе непосредственно относятся «Боярин Орша» (1835—1836), «Беглец» (1838?), «Демон» (1838, 1841), «Мцыри» (1839). Особое место занимает в ней и отчасти даже выходит за ее пределы «Песня про купца Калашникова» (1837). Во второй группе поэм намечается пересмотр романтических позиций, а в отдельных случаях — отход от романтизма. Герои

их снижены или психологизированы, смыкаются с бытом или даже растворяются в нем. К этой группе принадлежат «Монго» (1836), «Сашка» (1835—1839?), «Тамбовская казначейша» (1837—1838) и «Сказка для детей» (1839 или 1840).

Поэмы Лермонтова героического содержания, относящиеся к 1835—1841 годам, создавались в тот период, когда русская романтическая поэма, оттесняемая романом и повестью, теряла свою актуальность в литературе и мало-помалу переходила в ве́дение эпигонов и вульгаризаторов. В своих поэмах Лермонтов вернулся к этой падающей традиции, поднял ее до огромной высоты и вместе с тем надолго исчерпал. Поэмы Лермонтова, выдвигающие образ высокого героя, явились одной из самых ярких вспышек русской романтической поэзии и вехой, обозначившей границу широкого наступательного движения этой поэзии. Лермонтов развивал в них свои юношеские образы и темы, которые еще сохраняли над ним власть и художественным воплощением которых в своем раннем творчестве, естественно, не мог быть доволен. Но, опираясь в поздних поэмах на свою юношескую поэзию, Лермонтов вносил в них «поправки», характерные для его зрелого художественного мировоззрения.

Звеном, соединяющим лермонтовские поэмы первого и второго периода, является «Боярин Орша» — произведение, опьянившее Белинского своей тональностью [1]. В эту поэму, тесно связанную с тематикой и стилем раннего лирического эпоса Лермонтова, входит материал двух юношеских произведений поэта — «Литвинки» и особенно «Исповеди». Однако, в отличие от них, в «Орше» выдвигается социальная сторона. Сюжет «Боярина Орши» приурочен к русской жизни XVI века, которая напоминает в преломлении Лермонтова испанское средневековье. В поэме господствуют сумрачные «готические» краски и ро-

---

[1] «*Тон* целого — страшное, дикое наслаждение, — писал Белинский В. Боткину, прочтя «Боярина Оршу». — Мо́чи нет, я пьян и неистов. Такие стихи охмеляют лучше всех вин» (XII, 111).

мантические ужасы. Описывая грозные покои боярского терема, угрюмый нрав боярина, его дикую месть и мрачную процедуру монастырского суда, Лермонтов приближается к поэтике Матюрена, к так называемому «черному роману». И вместе с тем в «Боярине Орше» уже начинает ощущаться влияние новых тенденций лермонтовского творчества. Не случайно злобному произволу главного действующего лица поэмы боярину Орше противопоставляются в ней возвышенные речи безродного бунтаря Арсения, положительного героя произведения. Художественное взаимодействие образов этих двух героев приводит к тому, что лирическое господство Орши в поэме ограничивается и он получает в ней, хотя и не прямую, но вполне ощутимую оценку.

Новые творческие устремления Лермонтова значительно сильнее, чем в «Боярине Орше», сказались в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Действие поэмы о Калашникове, так же как и предыдущей, отнесено ко времени Иоанна Грозного, и вся она выдержана в духе русского фольклора. Фольклоризируя романтическую поэму, Лермонтов оживлял и поддерживал падающий жанр. Он ориентировался на народную поэзию не только в «Песне», но отчасти и в «Демоне», и в «Беглеце», и в этом отношении, несмотря на полное различие материала и способов использования фольклора, предвосхищал метод реалистических крестьянских поэм Некрасова. При этом движение к фольклорной стихии не сопровождалось у Лермонтова убыванием его собственной поэтической индивидуальности. Концепция «Песни» полностью входит в идейную и тематическую систему Лермонтова и служит поэту для постановки актуальных для него вопросов. Как и в «Боярине Орше», в «Песне» — два центральных героя. Один из них — опричник и царский любимец Кирибеевич — отдаленно напоминает демонических персонажей Лермонтова. Это — человек пламенной души, широкого размаха и необузданного своеволия, готовый принести в жертву своим страстям честь и спокойствие окру-

жающих его людей. В поэме дважды подчеркивается знатность Кирибеевича, происходящего из «славной» семьи кровавого Малюты Скуратова. Главный герой произведения Степан Парамонович Калашников — простой человек, верный устоям народной жизни[1] и вместе с тем наделенный высшим качеством основных лермонтовских персонажей — способностью к бесстрашному протесту и бунту. В образе Калашникова развивается и наполняется национально-русским, народным, демократическим содержанием давняя лермонтовская тема мстителя, лишенного демонических черт и борющегося за справедливость.

И высокая доблесть, человеческое достоинство Калашникова и его нравственное превосходство над своим незаурядным противником, Кирибеевичем, утверждается не только всей силой образа «удалóго купца», но и замыкающими текст «Песни» стихами о той безотчетной лирической памяти и сочувствии, которыми народ окружил его безымянную могилу на распутье больших русских дорог. Так, вслед за Пушкиным, ломая традицию «байроновского» романтизма, Лермонтов в поэме о Калашникове подымает образ простого человека над своим необузданным эгоистическим героем и показывает, что простой человек может стать носителем более высокого и справедливого протеста, чем этот герой.

«Песня про купца Калашникова» обнаруживает и другую тенденцию, характерную для зреющего творчества Лермонтова: своевольный герой поэмы ставится в ней под действие возмездия. И осуществляется это возмездие — кстати сказать, отмеченное Белинским, — не властью провидéния и не одним лишь Калашниковым, решившимся на месть, но и силою совести самого Кирибеевича. Кирибеевич, который показан в «Песне», как и его антагонист

---

[1] Ср. у А. В. Луначарского: «Калашников взят Лермонтовым не как горожанин-буржуа, а в совершенном согласии с первоначальным духом буржуазных революций, как представитель народа...» (А. В. Луначарский. Классики русской литературы. М., 1937, стр. 187).

Калашников, высоким поэтическим героем и человеком, не лишенным морального сознания, почувствовал перед поединком роковое для него смущение («побледнел в лице...» и пр.) — и был сражен.

В поэме о Калашникове Лермонтов с необыкновенным чутьем и художественным тактом воспроизвел приемы русского фольклора. Ее главными ориентирами являются разбойничья поэзия и исторические песни об Иоанне Грозном, который, как и в народно-поэтической версии, показан Лермонтовым царем суровым, жестоким, но по-своему справедливым. Лермонтову поразительно удается здесь избежать распространенной в то время искусственной эстетизации и лакировки фольклорной поэтики, которые давали себя знать и в его собственном раннем творчестве («Атаман», «Преступник»). Проникновение Лермонтова в атмосферу народной поэзии и вместе с тем умение преодолеть то, что в этой поэзии было ограниченным, дополнить ее бытовым и психологическим материалом, не нарушая ее духа и стиля, помогло ему в «Песне» отойти от условности и декоративности своих юношеских романтических произведений. В своей песне-поэме Лермонтов приблизился к исторически правдивому, расцвеченному всеми красками и оттенками эпохи изображению эпических характеров и окружающего их быта. В этом, как и в других отношениях, «Песню про купца Калашникова» нужно признать важным продвижением Лермонтова на его пути к объективному миру и к объективной поэзии.

Важнейшими, наиболее центральными поэмами Лермонтова и вместе с тем поразительным достижением русского романтизма являются «Демон» и «Мцыри». Работа над «Демоном» велась Лермонтовым в продолжение всей его сознательной жизни — с 1829 по 1841 год. В тексте «Мцыри» широко использованы две предшествующие поэмы Лермонтова: «Исповедь» (1830—1831) и «Боярин Орша» (1835—1836). Эти факты показывают, что «Демон» и «Мцыри» в их исходных моментах являются своего рода кристаллизацией и обобщением того, что было

найдено Лермонтовым еще в юности. Прежде всего это относится к главным героям поэм.

В образах Демона и Мцыри представлены самые яркие стороны личности «лермонтовского человека»: его смутные и высокие идеалы, его романтическая ненависть к несправедливому и прозаическому порядку жизни, его страдания и тоска, его страстные мечты и мятежные порывы.

В едином сознании «лермонтовского человека», как показывают ранние и поздние произведения поэта, большое значение имеют два аспекта, соответствующие двум типам героев. Нам известны у Лермонтова образы свободолюбивых, мятежных, страдающих индивидуалистов, которые смутно верят в высокие идеалы, но не считают их соизмеримыми с жизнью. Они трагически презирают мир и разрешают себе любые действия, направленные против окружающих. Это — Александр Радин (из пьесы «Два брата») и Евгений Арбенин. В смягченной форме и уже совсем другими художественными средствами этот тип индивидуалистического сознания реализован в личности Печорина. Центральное место в этом ряду занимает образ Демона.

Вместе с тем мы имеем у Лермонтова таких героев, которые также страдают и бунтуют, но отрицают лишь конкретное зло и борются с ним, соблюдая, в большей или меньшей степени, пределы общенародной морали. К ним принадлежат три главных персонажа юношеских драм Лермонтова, герой «Исповеди», отчасти Измаил-Бей, Арсений из «Боярина Орши» и купец Калашников. Последнее наиболее яркое звено в этой группе — образ Мцыри.

В истории создания «Демона» из всех известных нам восьми редакций поэмы исключительно важное значение имеет шестая редакция, законченная автором в сентябре 1838 года. Лермонтов внес в эту редакцию те определяющие черты, которые почти полностью сохранились в последующих ее вариантах. Именно в этой редакции действие «Демона» из неопределенно экзотической местности, где оно развивалось до сих пор, было перенесено на Кавказ. Поэма

превратилась в «восточную повесть», вобравшую в себя описания кавказской природы, быта и мотивы кавказской народной мифологии. Но для понимания образа Демона важны не только те кавказские легенды, которые помогли оформить этот образ, но в еще большей мере — его «предшественники» в русской и мировой литературе.

Из ряда многочисленных литературных «предков» лермонтовского Демона, которые олицетворяли «дух отрицания, дух сомненья», зародившийся в эпоху буржуазных революций, выделяются два наиболее объемных и монументальных образа — байроновского Люцифера (предшественник его, Сатана, изображен Мильтоном) и Мефистофеля — персонажа Гете. Байроновский герой воплощает страстную, наступательную и мятежную мысль, восставшую на бога и на установленный им порядок, влекущуюся к разрушению и еще не познавшую затаенных в ней возможностей созидания. Мефистофель — скептик и аналитик, лишенный чувств и идеалов, устремленный к разрушению и сам по себе к созиданию неспособный. Демон Лермонтова связан с этими образами лишь в самом общем смысле, пафосом своего отрицания, в глубине которого, как у Люцифера, таится «инстинкт идеалов».

В сущности, Демон является вполне оригинальным созданием русского поэта. Он чужд мефистофельского скепсиса и анализа, ему доступны мечта и надежда, и он одержим, в противоположность Люциферу, не столько мятежной мыслью, сколько мятежной страстью. Однако наиболее важным отличием Демона от его предшественников служит его внутренний трагизм. Как и они, Демон не принимает действительности, но самое сильное его страдание, им неизвестное, заключается в том, что он не удовлетворен и своей позицией и хочет ее изменить. В библейском мифе об ангеле, который восстал на бога, мифе, легшем в основу произведений Мильтона, Байрона и Лермонтова, русского поэта интересует не самый бунт ангела, ставшего демоном, и не та критика, которой подвергает демон своего небесного

врага и весь мир, а судьба демона после бунта. В этом смысле «Демон», поскольку сюжет его соответствует одной лишь заключительной части мифа, представляет собой, наподобие байроновского «Манфреда», своего рода поэму-концовку.

В поэму о Демоне вложена центральная для Лермонтова мысль о том, что одинокий бунтующий герой, который противопоставил свою личность всему миру, неизбежно испытывает трагические последствия этого противопоставления. Поэтизируя Демона, давая возможность почувствовать светлые и высокие силы его души, Лермонтов не оправдывает его демонизма и показывает, что и сам Демон своим демонизмом тяготится («и зло наскучило ему»). Этот основной мотив поэмы — разочарованность во «зле», которое и вообще не вытекало из внутренней природы героя, а было навязано ему, — служит естественной предпосылкой любви Демона к Тамаре. В своей любви он пытается найти утраченную гармонию и восстановить разрушенную связь с мировым целым. Борьба Демона за обладание Тамарой и составляет сюжетную основу произведения. Финальная катастрофа, постигшая Демона, его вечная разлука с Тамарой должна продемонстрировать непреодолимую трагедию его одиночества — его вечную разлуку с миром.

Антагонизм Демона и окружающей его действительности раскрывается не только в сюжете, но и во всей структуре поэмы, в ее «музыкальном» строе.

В то время как Евгений Арбенин, герой очень близкий Демону, показан Лермонтовым в мелком и пошлом окружении петербургского света, образ Демона соотнесен с прекрасной и величественной природой Кавказа. Арбенин является, в сущности, единственной поэтической силой в «Маскараде». Поэма «Демон» — двухголосая художественная система, в которой главный герой и прóклятый им мир, а значит и природа, наделены равновеликим поэтическим могуществом. И эти две поэзии, направленные друг против друга, но единые в своей изначальной сути,

представлены в «Демоне» во всем их богатстве и в их максимальной напряженности. Гордый Демон, «царь познанья и свободы», презирая землю и втайне тоскуя о космической гармонии, разрушает и губит все, что он встречает на своем пути. Проходящие перед Демоном грозные и праздничные картины «божьего мира» — таинственно дремлющие скалы, блеск, шум и зной «сладострастного» полдня, долины «роскошной Грузии» и танец пробуждающейся для любви Тамары — говорят о неиссякаемой силе, прелести, красоте земной жизни. Но в столкновении этих двух голосов, обусловливающем «диалогическую» структуру поэмы, голосом ясного сознания и резкой мысли наделен лишь главный герой. Поэтому решающий перевес в произведении имеют страстные и длинные монологи Демона, подавляющие ответные реплики слабеющей Тамары и бессловесную мощь голосов природы.

Восстание Демона против несправедливости «мирового порядка», против человеческого общества, «где преступленья лишь да казни», и против природы, питаясь в своей основе высокими гуманистическими, но смутными идеалами, было лишено осознанного созидательного начала и принимало форму индивидуалистического произвола. Презирая людские «пороки» — понимаемые, конечно, не в узкоморалистическом смысле, — Демон переносит свое презрение на весь человеческий род и пытается заразить этим презрением даже Тамару («Без сожаленья, без участья смотреть на землю будешь ты»).

Здесь — источник воли Демона к разрушению, проявляющейся в нем несмотря на то, что «зло наскучило ему», и превратившей его в погубителя жениха Тамары и ее самой. Отсюда и те необратимые болезненные процессы в душе Демона, которые совершаются во всякой личности, противопоставившей себя человечеству:

Какое горькое томленье
Всю жизнь, века без разделенья
И наслаждаться и страдать...

Мучительное переживание одиночества, сознание бесприютности, бесплодности существования, мертвая скука («жить для себя, скучать собой»), «бессменная» и жгучая «как пламень» печаль, обедняющее душу безразличие к красоте земли, беспощадность в любви — это не только страдания, причиненные «мировым злом», но и «внутреннее возмездие», постигающее Демона. Оно ясно намечено уже в 6-й редакции поэмы, а в последней ее редакции, 1841 года, осложнено и дополнено мотивом ангела, уносящего душу Тамары, то есть «небесного суда», вторично осуждающего Демона на вечное одиночество. Мистические декорации, которыми оформлен в поэме этот суд, не могут помешать видеть в нем символическое изображение реальных явлений. Поэтому возмездие, изображенное в финальной сцене «Демона» (редакция 1841 года) и в 4-м акте «Маскарада», нельзя выводить, как это делают некоторые исследователи, только из желания Лермонтова приспособить произведение к цензуре или к придворному чтению. Мысль о возмездии, тяготеющем над героями-индивидуалистами, является одной из основных мыслей последних лет жизни поэта и вполне органична для него. И, показывая возмездие, совершающееся над этими героями, а в их числе и над Демоном, Лермонтов не только подчеркивает в них то, что само себя осуждает, но и примиряет с их личностью в целом, вызывая сочувствие к благородным источникам ее тоски и мятежа. Поэтичность и человечность прекрасного и могучего образа Демона в поэме Лермонтова во многом зависит от того, что это Демон — страдающий и пострадавший.

Поэма «Мцыри», замыкающая у Лермонтова линию романтической героики, создана, как и «Демон», из кавказского материала. Однако сюжет «Демона» построен на легенде и фантастике, тогда как в «Мцыри» он основан на событиях вполне правдоподобных и даже, по всей вероятности, на каких-то подлинных фактах. При этом сюжетная ситуация и образы «Мцыри» не только реальны и конкретны — на-

сколько это может быть в романтическом произведении, — но отчасти и символичны. Так, образ томящегося в неволе Мцыри, оставаясь реальным и отнюдь не превращаясь в рассудочную аллегорию, является вместе с тем символом современного Лермонтову человека, переживающего в любой обстановке ту же драму, что и герой поэмы в своем заточении.

«Мцыри» — поэма с одним героем, оформленная не без влияния «Шильонского узника» и «Гяура», как исповедь этого героя, как его страстный монолог. Герой «Мцыри» близок Демону своей мятежностью, гордостью, непокорством и силою своего духа. Но фантастика легенды естественно ограничила индивидуализацию образа Демона. Личность Мцыри индивидуализирована гораздо больше. Вместе с тем Мцыри чужд таких демонских качеств, как эгоистический индивидуализм, универсальное отрицание и жажда мести. Одиночество Мцыри — вынужденное и ничего общего с индивидуализмом не имеет, а мстить ему некому, так как он понимает, что никто из окружающих в его трагедии не виноват. У Демона все связи с миром разорваны, в его душе сохранилось лишь воспоминание о них и смутное стремление к гармонии. Мцыри далек от отрицания действительности как таковой и морально с нею связан. В отличие от Демона, который отвернулся от красоты «божьего мира», Мцыри доступны поэзия жизни и природы. Он полон непреклонной воли найти свою потерянную родину. Близость Мцыри к патриархальному духу своих отцов, детскость ставят его в один ряд с популярными в романтической литературе образами «естественного человека», явившегося предшественником и отчасти прообразом простого человека.

Трагически бесплодные результаты борьбы, которую ведет Мцыри, и ожидающая его гибель не лишают поэму жизнеутверждающего героического смысла. Мцыри ни на минуту не отступает от своей путеводной идеи, борется, пока может бороться, и перед смертью продолжает думать о своей вольной

родине. Пафос бытия и свободы пронизывает художественную ткань произведения и просветляет его трагический лиризм.[1]

Важной и многообещающей для Лермонтова была его работа над поэмами из современной жизни, или, точнее, стихотворными повестями, которые он создавал приблизительно в одно и то же время со своим романтическим эпосом. Тесная связь этих произведений с движением русской литературы того времени к реализму не подлежит сомнению.

Первое из них — «Сашка» — было отчасти подготовлено циклом юнкерских поэм Лермонтова, написанных в фривольном стиле. Но все же манера этих поэм не имела для «Сашки» решающего значения. Стихотворная повесть Лермонтова значительно ближе к пушкинской и байроновской шутливой поэме, к «Сашке» Полежаева и, в особенности, к «Евгению Онегину». «Сашка» *объективно* представляет собой попытку показать один из вариантов возможного измельчания и снижения лермонтовского человека под влиянием окружающей его «низменной действительности». Существенной особенностью этой поэмы является изображение героя на широком фоне современной России с дополняющим этот фон экскурсами в историю Европы и философскими лирическими отступлениями. Главный герой поэмы связан с романтическими персонажами Лермонтова и с его лирикой. В поэме говорится, что он рожден «под гибельной звездой», что в нем живет «жадное сомненье», что он мечтателен, что желанья его «безбрежны» «как вечность» и что он умеет презирать светскую толпу.

Но к этим чертам, характерным для высоких героев, не сводится вся личность Сашки, они не являются для нее единственными. Сашка не только романтик, но и «добрый малый», милый юноша с повадками «золотой молодежи». Изображенная в поэме грязная и грубая действительность — крепостническая

[1] Более подробная характеристика «Мцыри» дается в третьей статье этой книги.

усадьба и московские «развлечения» — наложила на Сашку свою печать. Сашка снижен даже по сравнению со своим предшественником — Евгением Онегиным, который был подвергнут Пушкиным критике и все же оставлен в качестве героя своего времени, серьезного и передового человека. Прозаичность поведения Сашки (особенно эпизод с Маврушей), его повесничество, которому ничто в его внешней жизни не противопоставлено, не могут не восприниматься как характеристика, проникающая в глубину его личности, в его душевный мир. Снижение романтического героя — явление невозможное в творчестве Лермонтова первого периода: возвышенные персонажи его автобиографических драм окружались поэтом неказистой и грубой обстановкой, как и Сашка, но не снижались.

Стилистическое своеобразие поэмы о Сашке было обусловлено соотношением в ней поэзии и прозы, связанной прежде всего с обильными бытовыми описаниями. В романтических поэмах Лермонтова их возвышенный лиризм, идущий от автора, соответствовал изображаемому в них поэтическому миру — условие, которым объясняется монолитность их стиля и тона. Авторский лиризм в «Сашке», сталкиваясь с образами антипоэтической действительности, превращался в иронию, направленную против этой действительности и даже против самого себя, поскольку возвышенный лиризм на прозаическом фоне выглядел выспренним и странным. Кроме того, ирония, по-видимому, была нужна в поэме, чтобы мотивировать недостаточную определенность авторского отношения к изображаемому. Все это и приводило к преобладанию в «Сашке» иронического стиля, контрастирующего со строгим и серьезным тоном романтических поэм Лермонтова. Создавался непринужденный скользящий разговор с неожиданными тематическими сдвигами и внезапными переходами. Ирония, нередко являвшаяся в литературе спутником романтизма, не убивала в произведении высокой романтики авторских отступлений, но предохраняла их от чрезмерной восторженности и выспренности (пример: известное сравнение

такого романтического предмета, как луна, с голландским сыром — гл. 1, строфа 10-я).[1]

Поэма «Сашка», несмотря на ее блестящие стихи и ряд замечательных описаний и лирических пассажей, как целое не вполне удалась Лермонтову. Вероятно, поэтому она осталась незаконченной или была закончена искусственно, резко остановлена на полдороге.[2] Живого и типического образа героя — а к созданию этого образа Лермонтов, очевидно, стремился — не получилось. Противоречия, лежащие в основании личности Сашки (действительно характерные для многих людей той эпохи), не были *художественно* осознаны поэтом и приведены к единству. В некоторых эпизодах «Сашки» отсутствует то органическое совпадение темы и тона, которое Лермонтов умел безошибочно находить в других своих произведениях.

---

[1] Некоторые из приведенных здесь соображений об «ироническом стиле» «Сашки» подсказаны анализом этой поэмы в книге Л. Гинзбург «Творческий путь Лермонтова». Л., 1940, гл. 5.

[2] По вопросу о том, закончена ли поэма «Сашка», исследователи Лермонтова до сих пор не нашли общей точки зрения. Авторских пояснений к произведению и его белового автографа, которые, вероятно, помогли бы установить истину, не сохранилось, а дошедший до нас текст «Сашки» дает основание для различных решений. Хотя в сюжетном отношении поэма явно не завершена, существует предположение, что эта незавершенность представляет собой литературный прием, что тема произведения исчерпана Лермонтовым и что оно на самом деле доведено до конца. Если это предположение признать правильным, то стихи поэмы, идущие после 149-й строфы, нужно считать не началом 2-й главы, а началом другого, самостоятельного произведения поэта (может быть, наброском к «Сказке для детей») или новым вступлением к «Сашке». Видя в изложенной гипотезе один из законных вариантов истолкования «Сашки», нельзя не отметить, однако, что она пока недостаточно аргументирована. Более естественным и убедительным представляется предположение о том, что «Сашка» — произведение недописанное. Тогда заявление Лермонтова в 149-й строфе, что он *кончил*, следует отнести к концу главы, а не к концу поэмы, которую Лермонтов, возможно, предполагал печатать по частям, как Пушкин печатал «Евгения Онегина», что, естественно, требовало усиления концовок, завершающих главы (ср. «Я кончил» и т. п.) и подчеркивающих логические паузы между главами. (Об этих паузах заботился и Пушкин в «Евгении Онегине», и Байрон в «Дон-Жуане»; Байрон ссылался при этом на «древние эпические законы» — песня 5-я, строфа 159-я.)

Поэтому в подходе к образам Тирзы и, особенно, Мавруши, имеющим в поэме большое значение, наряду с серьезной и даже горькой интонацией, присутствует расходящийся с ней и уводящий к юнкерским поэмам вольный и шутливый оттенок.

Значение поэмы «Сашка» — не столько в ней самой, сколько в том творческом пути, который был в ней намечен. На этом пути Лермонтов открыл новый, сниженный аспект романтической личности и по-новому ввел ее в большой мир русской действительности. На этом пути Лермонтов испробовал опыт иронии, облегчившей борьбу с банальностями и крайностями романтической поэтики. Этот путь, наряду с другими, соотнесенными с ним, в конечном счете подводил Лермонтова к «Герою нашего времени».

Но и для развития лермонтовской стихотворной повести на современном материале поэма «Сашка» не прошла бесследно. Опираясь на нее и как бы раздваивая и преобразуя соединенное в ней бытовое и психологическое содержание, Лермонтов написал «Тамбовскую казначейшу» и начал работу над «Сказкой для детей».

В первой из этих поэм Лермонтов, предваряя манеру «физиологических» очерков, воссоздает мир провинциальной прозы, в котором события заменяются картежным анекдотом, а любовь измеряется пошлыми интригами предшественника Грушницкого — ротмистра Гарина. «Сказка для детей», с ее лирической и иронической тональностью, ближе к «Сашке», чем к «Тамбовской казначейше», но превосходит их обеих психологической глубиной. Мечтательная героиня «Сказки», сохранившая некоторые черты основного лермонтовского героя, показана в процессе ее душевного формирования. Глубина и прелесть сдержанного грустно-иронического лиризма, великолепие колорита и совершенство стиха, которыми отличается законченная часть «Сказки для детей», дают право предполагать что из этой поэмы, если бы она была завершена, могло бы получиться одно из самых лучших созданий Лермонтова. Именно так или почти так оценивали ее Гоголь и Белинский.

5

Зрелая лирика Лермонтова является величайшим взлетом и победой, совершенной творческим гением поэта и всей русской литературой.

В лирических стихотворениях Лермонтова развертывается и углубляется центральный для них образ положительного героя своего времени.

Стихотворениями, открывающими период зрелости в лирике Лермонтова, следует считать «Бородино» (1837) и «Смерть поэта» (1837). Каждое из этих прославленных стихотворений по-своему знаменательно. В одном из них преобладает утверждение, в другом — отрицание. «Бородино» представляет собой первое произведение Лермонтова, в котором, с точным соблюдением национального и исторического колорита, была развита тема русского народа как активной силы в истории и очерчен образ простого человека — ветерана-рассказчика. В стихотворении на смерть Пушкина с поразительной для того времени политической остротой подымается вопрос о трагической судьбе «дивного гения» России, ставшего жертвой светской черни и придворной олигархии. Для дальнейшей эволюции Лермонтова идеи и творческие принципы, реализованные в этих стихотворениях, имели первостепенное значение.

Большую роль они сыграли в развитии магистральной для Лермонтова лирической темы поэта и толпы.

Создавая образ современного поэта, Лермонтов лишал его того высокого ореола, которым он был окружен в романтической литературе и отчасти у самого Лермонтова в начале 30-х годов (ср. «Я или бог или никто» в стихотворении «Нет, я не Байрон...»). Лермонтов резко различает здесь возвышенный, пока еще недоступный идеал поэта и представление о реальном лирике-стихотворце, современнике Николая I и Бенкендорфа. Идеальный поэт для Лермонтова — не мистик и не одинокий провидец, вдохновляемый божественными видениями, каким его рисовали многие романтики, а народный трибун, кото-

рый своим «простым и гордым» языком «воспламенял бойца для битвы» («Поэт», 1838). Самый облик этого певца-пророка-гражданина, овеянный культурой декабризма, равносилен обвинительному приговору, направленному против фальши и бесхарактерности современного мира:

Твой стих, как божий дух, носился над толпой;
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Но скучен нам простой и гордый твой язык, —
Нас тешат блестки и обманы...

Современный поэт в современных условиях, согласно мысли Лермонтова, не может подняться до этого идеала и переживает глубокий кризис («Поэт», «Журналист, читатель и писатель», 1840). Трагедия поэта — в том, что он разобщен с народом и даже с теми, кого Лермонтов называет толпой — смешанным, разноликим окружением поэта.

Поэт, изображенный Лермонтовым, лишился в обступившем его «ветхом мире» внутреннего права выражать свою подлинную сущность, утратил свое назначение и превратился в изнеженного любителя «блесток» и «румян». Он разошелся с толпой не только потому, что она недостойна его и не может его понять, но и потому, что он сам, предавшись поэтической игре, перестал понимать простую и трагическую правду толпы («Не верь себе», 1839). Здесь, как и в «Сашке», дается намек на снижение романтического героя. Лермонтов хочет, чтобы поэт «проснулся», вспомнил о своей гражданской пророческой миссии («Поэт»), и вместе с тем не видит реального для того времени пути к ее успешному выполнению («Журналист, читатель и писатель», ср. «Пророк», 1841).

Лирический герой Лермонтова является трагической фигурой не только тогда, когда он выступает как поэт или человек, которого ожидают великие дела. Зрелая, как и юношеская лирика Лермонтова остается трагической во всех ее проявлениях. Любовь

к свободе, порывы страсти, беспокойства и негодования сочетаются в его новых стихах, как и прежде, с голосами разочарования, одиночества и горькой безнадежности. Ряд поздних стихотворений Лермонтова, главным образом 1837 года («Я не хочу, чтоб свет узнал», «Не смейся над моей пророческой тоскою», «Расстались мы, но твой портрет», «Гляжу на будущность с боязнью» и др.), и по форме своей напоминают его прежние монологи-признания с их напряженным пафосом лирической исповеди и обнаженной эмоционально-логической структурой. Но не эти стихотворения и их метод характерны для творчества Лермонтова второй половины 30-х годов.

Зрелая лирика Лермонтова устремлена к тому, что было названо Белинским «поэзией действительности». Герой Лермонтова утратил в значительной мере свою традиционно-романтическую исключительность, стал проще и ближе к людям. Поэт, если не считать указанных выше случаев, избегает теперь подчеркнуто-субъективной формы «дневниковой» записи в стихах и вовсе не возвращается к созданию интимных автобиографических циклов. Сложный философско-психологический анализ, направленный у молодого Лермонтова главным образом на его лирического героя, сосредоточивается во втором периоде также и на явлениях общественных, стоящих за пределами авторской личности («Не верь себе», «Дума», «Последнее новоселье»). В лирике Лермонтова 1837—1841 годов субъективный пафос не теряет своей силы, но облекается в объективные образы, отражающие возросшее внимание поэта к внешнему миру.

Одним из самых заметных признаков этого движения является резкий поворот лермонтовской лирики в сторону зрительной выразительности. Юношеские стихотворения поэта, в их основной массе, дают лишь самый незначительный материал для зрительного воображения читателя: разглядывать в них почти нечего. В поздней лирике положение круто меняется. Стихотворения Лермонтова наполняются теперь движущейся предметной действительностью, вещественно-пространственными образами, пласти-

кой, светотенью (она преобладает над цветом) и становятся благодаря этому как бы воспринимаемыми глазом, видимыми.

Поэтические мысли и образы Лермонтова приобретают во второй половине 30-х годов бо́льшую законченность, типичность и смысловую объемность, а стихотворения становятся более выпуклыми, автономными, менее зависимыми от соседних и непохожими на них. В то время как стихотворения молодого Лермонтова, особенно любовные, входят в сознание читателя преимущественно группами, сообществами, колониями, стихийно циклизируются в самом восприятии их, — стихотворения второго периода запоминаются *прежде всего* в их обособленном, раздельном поэтическом существовании. Выражаясь образным языком, можно было бы сказать, что в своей лирике Лермонтов, вырастая и вооружаясь художественно, заменяет сомкнутый строй строем более разреженным.

Кроме того у Лермонтова преобразуется и внутренняя структура стихотворений. От многотемности, от многочисленных логических поворотов, от извилистого движения поэтической мысли (например, в стихотворении «1831-го июня 11 дня») Лермонтов переходит теперь к прямому развертыванию единой лирической темы (например, «Есть речи — значенье», 1840; «Тучи», 1840) или к сюжетно-образному построению («Как часто, пестрою толпою окружен», 1840). Переживания лирического героя в целом ряде оригинальных и переводных стихотворений Лермонтова, как уже говорилось, связываются в эти годы с объективными образами, которые иногда получают благодаря этому обобщенное, иносказательное значение. Так возникают символические и аллегорические стихотворения: об одиноком утесе, на груди которого «ночевала тучка золотая», о такой же одинокой сосне, растущей «на севере диком», и о дубовом листке, оторвавшемся «от ветки родимой». К этому же типу «объективных» стихотворений с субъективным подтекстом приближаются «Умирающий гладиатор» и «Еврейская мелодия».

В непосредственном соседстве с ними находятся такие сюжетные философско-аллегорические и философско-«мифологические» опыты в лирике Лермонтова, как «Три пальмы» (1839) и «Спор» (1841), а также его баллады: «Дары Терека» (1839), «Тамара» (1841), «Морская царевна» (1841), «Свиданье» (1841, ср. «Кинжал»). В балладах Лермонтова нет характерных для романтизма средневековых сюжетов и мистики, но элементы фантастики, условность, идеализация и экзотически яркая образность этих баллад (иная реалистическая поэтика — в «Свиданье») заставляют говорить об их причастности к романтической традиции. В содержании их также отражаются проблемы и темы, распространенные в романтической литературе. Так, например, в «Трех пальмах» ставится вопрос о «злом мире», подавляющем протест и ропот. В стихотворении «Спор» тема столкновения двух культур — восточной и западной — осложняется популярным у романтиков «руссоистским» конфликтом «природы» и «цивилизации». Баллады Лермонтова, выдвигающие на первый план тему трагической страсти, еще более показательны. В них говорится о страшных искажениях и гиперболах любви и ревности, которыми непрестанно грозила неустроенная действительность: о диком вожделении старика Каспия, о грозном и губительном разврате Тамары, о бешеном ревнивце из «Свиданья» и о том, что красота может иметь оскорбительно-безобразную изнанку, способную смутить даже мужественного царевича («Морская царевна»).

Мифологически обобщенному, отодвинутому от истории содержанию баллад Лермонтова противостоит отражение исторической действительности в стихотворениях реалистического типа, в первую очередь — политических. Основные образы в этих стихотворениях отмечены резкими признаками эпохи или несут на себе отпечаток определенной бытовой среды. Образ среды был намечен, конечно, и в ранней лермонтовской лирике, но теперь, в период творческой зрелости поэта, этот образ стал более конкретным и исторически осознанным. Лучшим ключом к по-

ниманию нового, гражданского, аналитически-углубленного подхода Лермонтова к действительности служит стихотворение «Дума» (1838). Значение «Думы» как одной из важнейших идейных деклараций Лермонтова — в развернутой аналитической критике современного ему поколения и в том, что к числу представителей поколения поэт относит и самого себя. Эта последняя особенность становится важной и знаменательной, если вспомнить, что, согласно романтической эстетике, лирический герой по своим «изначальным качествам» не зависел от среды и не подлежал критике.

Включение героя в общественную среду, охарактеризованную конкретно и четко, осуществляется также в стихотворениях: «Смерть поэта», «Прощай, немытая Россия...» (1841),[1] «1-е Января» («Как часто, пестрою толпою окружен»). Эти стихотворения и «Дума» принадлежат к одному и тому же литературному ряду, но предметом критики и отрицания является в них не современное поколение вообще, а наиболее реакционные силы русского самодержавия: придворная камарилья, николаевская жандармерия и светская «бездушная» толпа. Герой и среда, как было и у раннего Лермонтова, поставлены здесь в непримиримо враждебные отношения между собой.

---

[1] В одном из последних изданий сочинений Лермонтова (ГИХЛ, М., 1957) стихотворение «Прощай, немытая Россия...» отнесено к 1837 г. Однако приведенное редакцией обоснование новой датировки не представляется убедительным. Прежняя, общепринятая датировка — 1841 год — более вероятна, чем новая. В пользу того, что стихотворение было написано в 1841 году, можно выдвинуть по крайней мере два соображения. *Первое:* мотив «всевидящего глаза» и «всеслышащих ушей», один из основных в стихотворении, был актуален для Лермонтова не к моменту отъезда его на Кавказ в 1837 году, а в период ссылки и особенно во время краткого пребывания поэта в Петербурге в 1841 году, когда он несомненно стал объектом тайного наблюдения. *Второе:* стиль стихотворения, его логически точный язык, тяготеющий к метонимиям, ближе к поздней лирике Лермонтова (например, к «Валерику»), чем к стихотворениям 1837 года (например, к «Смерти поэта»), которые характеризуются со стороны языка не столько логической и предметной точностью, сколько эмоциональным напором, «обобщенной экспрессией».

Чтобы убедиться в огромном сдвиге, происшедшем в лирике Лермонтова, достаточно сравнить стихотворение «Прощай, немытая Россия» с «Жалобами турка». В «Жалобах турка» социальное зло в значительной мере переводилось в психологический план, изображалось в отрыве от своих реальных источников («хитрость и беспечность злобе дань несут»), а жертвами зла признавались не те, кто от него страдал особенно остро, а люди вообще («там рано жизнь тяжка бывает для людей»). В стихотворении «Прощай, немытая Россия» общественное зло названо по имени и корни его обнажены.

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

В восьми строках стихотворения охарактеризован крепостнический строй старой России («страна рабов, страна господ»), и ее некультурность («немытая Россия»), и воспитанная веками рабства покорность ее народа («им преданный народ»; вариант: «послушный им»), и шпионская бдительность самодержавной власти (последние два стиха). Этот новый, социально-углубленный, реалистический образ действительности становится своего рода фоном зрелой лирики Лермонтова, договаривающим и проясняющим те стихотворения, в которых социально-политическая тема непосредственно не выдвигается, но которые с этой темой соизмеримы.

К такой же реалистически ориентированной лирике принадлежит так называемый «тюремный цикл» (особенно «Сосед», «Соседка», ср. «Пленный рыцарь»), стихотворения «И скучно и грустно», «Выхожу один я на дорогу», «Тучи» и др. В эту группу входят также многие стихотворения, в которых ведущей темой является дружба («Спеша на север изда-

лека. . .», «Памяти А. И. О[доевско]го», «Графине Ростопчиной») и любовь (в особенности «Ребенку», «Отчего», «Договор»). Во всей этой лирике господствует тема трагического разлада с действительностью, хотя герою и удается иногда уйти от наплывающего на него мрака. Приобщение к природе («Когда волнуется желтеющая нива»), веянья любви и нежности («Слышу ли голос твой», «Из-под таинственной холодной полумаски»), случайно пойманные и смутные призывы к чему-то большому, необычайному и высокому («Есть речи — значенье») заставляют «лермонтовского человека» забывать о своей трагедии и «постигать» «счастье на земле». Но эти минуты гармонии или проблески надежды оказываются временными и скоропреходящими — грустный и горький тон целого остается в силе.

Количество любовных стихотворений у Лермонтова в этот период меньше, чем в предшествующий. Они не циклизируются уже, как прежде, в любовные «новеллы», но часто содержат в себе — каждое порознь — скрытый новеллистический сюжет («Расстались мы, но твой портрет», «Оправдание», «Договор», «Сон» и др.). В этих стихотворениях нет напряжения и подъема большой любви, а только легкие и благоговейные прикосновения к ней. Она не ослепляет поэта своим сверканием, силой и славой. В те годы любовь является у Лермонтова чаще всего как воспоминание о прошлом («Расстались мы, но твой портрет», «1-е Января», «Ребенку», «Нет, не тебя так пылко я люблю»), как мелькнувшая надежда на будущее («Из-под таинственной холодной полумаски») или как мечта, которая создает *объективные* образы, не имеющие прямого отношения к поэтической биографии автора.

В некоторых из стихотворений Лермонтова затаены намеки на какие-то внешние, едва ли не социально-бытовые причины неустроенности любовных отношений. При этом лермонтовский герой не всегда довольствуется ролью внутренне-непримиренной жертвы общественных условий, препятствующих его любви, но иногда и восстает против этих условий («Дого-

вор»). Не отличается в этом от героя и героиня Лермонтова в таких ранних и поздних его стихотворениях, как «Прелестнице», «Оправдание» и другие. Создавая в них образ вольной, «беззаконной» подруги героя, Лермонтов развивает тему, которая за несколько лет до того была намечена Пушкиным в стихотворениях, посвященных А. Ф. Закревской («Портрет» и «Когда твои младые лета»).

Для новой стадии развития лирики Лермонтова, так или иначе связанной с темой любви, характерно также появление женских образов, раскрываемых вне *прямой* зависимости от чувства, которое внушали или могли внушить эти женщины поэту. Лермонтов освобождает здесь образы своих героинь от крепостного гнета любви героя. В лирической группе, о которой идет речь, эти героини уже не объекты страсти или влюбленности, а предмет широкого человеческого интереса и сочувствия. Именно так повернуты портретно-психологические стихотворения Лермонтова «Слепец, страданьем вдохновенный» (А. Г. Хомутовой), «На светские цепи...» (М. А. Щербатовой) и «Как мальчик кудрявый мила» (А. К. Воронцовой-Дашковой). Перекликается с ними замечательное стихотворение «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою...»), в основании которого лежит не религиозный мотив, заданный в заглавии, а горячее, проникновенное и бескорыстное сочувствие к женщине-человеку.

И нужно сказать, что в этих женских лирических портретах черты, заимствованные из арсенала «небесной романтики», играют еще меньшую роль, чем в ранних любовных стихотворениях поэта. Лермонтов все заметнее индивидуализирует своих героинь, превращает их из ангелов в людей, и тем самым еще теснее смыкает свое творчество с господствующей тенденцией в развитии русской литературы того времени. «С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают...— замечает Печорин в своем «журнале»,— их столько раз называли ангелами, что они в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту... Некстати было бы мне говорить о них с та-

кой злостью, — мне, который, кроме них, на свете ничего не любил... Но ведь я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает. Нет, все, что я говорю о них, есть только следствие —

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет...»

(VI, 308)

Лермонтов-лирик, естественно, не занимал по отношению к своим героиням печоринской критической позиции, и все же в характеристику их он ввел элементы зоркого «печоринского» анализа.

В лирическом творчестве Лермонтова рядом с образом России — государства рабов, голубых мундиров, царедворцев, салонных болтунов и опустошенных душ — вырисовывается и другой ее образ — народный, демократический. В юношеской лирике Лермонтова этот образ, тогда еще не сложившийся, тяготел к условной, декоративной форме («Поле Бородина», «Песнь барда»), и только в таких зрелых стихотворениях, как «Бородино», «Валерик» и «Родина», лишился своих книжных атрибутов, стал подлинно конкретным и реалистическим. Лермонтовская Россия населена бодрым и мужественным народом, храбрецами и богатырями, в которых поэт видит вершителей истории. И глубокий патриотизм, проявившийся в этих поздних стихотворениях, существенно отличается от великодержавного патриотизма апологетов официальной императорской России, которого не вполне избежал и молодой Лермонтов (см. его стихотворение 1832 года «Опять народные витии»). Более того, в «Родине» поэт горячо полемизирует с воззрениями тех, кто стремится к завоеваниям, к «славе, купленной кровью», а в «Валерике» и в «Завещании» изображает горькие подробности войны и ее прозаическую изнанку. Россия, которой Лермонтов отдает свою любовь, это — Россия, освобожденная от романтических прикрас: крестьянская, деревенская, сол-

датская, великая в своей простоте, в своей моральной стойкости и в своей естественной поэзии.

Образ народной России, по закону смыслового взаимодействия стихотворений, строящих лирический мир поэта, как бы расширяется в лирике Лермонтова и превращается в такой же фон, «второй фон», оттеняющий и дополняющий ее отдельные элементы, каким является в ней сумрачная картина «страны рабов, страны господ» («первый фон»).

Но устремление Лермонтова к народности выразилось не только в том, что он создал в своей лирике огромный обобщенный образ России. Он создавал также и «малые» лирические образы простого человека, принадлежащего к народным массам или близкого к ним. Лермонтов внимательно и сочувственно присматривается к простым людям. В «Бородине» он доверяет солдату-повествователю суд над современным поколением («богатыри — не вы») и верит в справедливость этого суда. В «Завещании» образ героя стихотворения, заурядного армейского офицера, по существу, сливается с лирическим образом автора.

Этот великий процесс, происходящий в лермонтовской лирике — приближение ее к миру простых людей, — захватил даже такие стихотворения, в которых тема простого человека как особая и специальная тема вовсе не ставилась. Сюда относятся «И скучно и грустно», «Памяти А. И. О[доевско]го», «Благодарность», «Выхожу один я на дорогу...», «Ребенку». Герой этих стихотворений не выглядит исключительной, избранной личностью, противопоставленной всем на свете. Он является здесь человечным, простым, способным относиться к окружающим его людям сердечно и проникновенно. И тот мир, в который вступает здесь лермонтовский герой, теряет последние признаки былой условности, наполняется образами обиходными, почерпнутыми из привычной, близкой поэту действительности. В стихотворениях Лермонтова появляются «поля родные», «проселочный путь», «дымок спаленной жнивы», изба с соломенной крышей, солдаты с покрытыми пылью ресницами, лазарет с плохими лекарями, ребенок любимой жен-

щины, журналист и читатель, с которыми поэт может разговаривать на литературные темы.

Существенно, что и стиль этих стихотворений Лермонтова — а они составляют последнее логическое звено в развитии его лирики — вполне соответствует указанному выше характеру их содержания. Особенностью их является тот «язык простой», в котором сам Лермонтов видел (см. «Журналист, читатель и писатель») одно из качеств подлинной поэзии. Обычные изобразительные средства поэтической речи — метафоры, метонимии, сравнения, эпитеты — в этих стихотворениях употребляются реже, чем в предшествующих. «Здесь, — писал Белинский, — говорит одно чувство, которое так полно, что не требует поэтических образов для своего выражения; ему не нужно убранства, не нужно украшений...» (IV, 532). Поэтический язык Лермонтова лишается прежнего напряженного патетизма и является, как «безыскусственный рассказ» («Валерик»), в своей «нагой простоте», в разговорной обыденности и почти бытовой непосредственности:

Во-первых, потому, что много
И долго, долго вас любил...

или:

И он погиб далеко от друзей...
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!

Секрет «магического» действия таких стихов — в сочетании доброй силы и теплоты вложенного в них чувства с целомудренно простой и как будто «прозаической» формой выражения.

Все основные процессы, протекающие в поэзии Лермонтова, и прежде всего самый главный из них — процесс творческого проникновения в окружающий мир — были связаны с ростом и совершенствованием лермонтовской *прозы*. В развитии ее отчетливо намечаются три стадии, соответствующие трем центральным прозаическим произведениям Лермонтова. Первое из них, «Вадим», является ярким образцом ро-

мантического метода. Второе — повесть «Княгиня Лиговская», не законченная, как и «Вадим», — знаменует, наряду с произведениями, написанными в то же время, крутой поворот Лермонтова к действительности и открывает новый этап художественного развития поэта. Третье произведение — «Герой нашего времени» (1838—1839) — как бы подытоживает *все* предыдущее лермонтовское творчество и реализует скрытые в нем возможности дальнейшего роста.

«Герой нашего времени» — первый классический проблемный роман в русской прозе, оказавший огромное влияние на нашу литературу XIX века, поднявший ее на новую ступень. «Герой нашего времени» стоит на грани романтического и реалистического периода в истории русского искусства и сочетает в себе характерные черты обоих этих периодов. Как и «Евгений Онегин», это — роман о России, о судьбе и трагедии русского человека с пробудившимся сознанием. Основой романа Лермонтова, художественным открытием, составляющим его суть, является углубленный и детализированный, почти научный *анализ* человеческой души и ее горьких отношений с действительностью. В «Герое нашего времени» на основе накопленного реалистического опыта преобразуются и синтезируются наиболее существенные аспекты и образы творчества Лермонтова — возвышенный строй и яркий колорит его кавказских поэм, аналитический логизм его ранних стихотворений, демократизм «Бородина» (образ Максима Максимыча), элементы бытописания, закрепленные в драматургии и в «Тамбовской казначейше» и, главное, различные варианты изображения индивидуалистической личности.

Образом ведущего героя романа объединяются черты Евгения Арбенина, Демона, Александра Радина из «Двух братьев» и Жоржа Печорина из «Княгини Лиговской». В личности Печорина большое значение имеет присущий этим героям оформленный и дополненный эпохой 30-х годов «романтический комплекс» — неудовлетворенность действительностью, высокое беспокойство, неосознанное стремление к лучшей жизни, мысль о бесцельности существования и

безудержное своеволие. Многое в Печорине, близкое когда-то самому Лермонтову, ко времени создания романа отошло для него в прошлое. Но Печорин, в отличие от традиционных романтических персонажей, обладает и теми качествами, которые позволили Белинскому признать его «созревшим для действительной жизни»: даром острой аналитической мысли, трезвостью и способностью действовать, — тем, что не могло не соответствовать представлению Лермонтова о норме подлинного человеческого бытия. И все эти качества Печорина, и мысли о его положении в обществе, о возникающих перед ним путях и тупиках, реализуются в ситуациях романа и подвергаются исследованию.

«„Герой нашего времени", — писал Белинский, — это грустная дума о нашем времени» (IV, 266). К этому определению можно прибавить, что роман Лермонтова есть *дума,* размышление не только по содержанию, но в какой-то мере и по своей художественной структуре. Лермонтовский роман представляет собою сочетание своего рода «лирических теорем», скрытых и растворенных в его образной ткани. В каждой новелле, в каждом звене романа происходит очная ставка героя с действительностью, показанной в разных сферах и в разных преломлениях. И каждая из этих новелл, перекликаясь с предваряющими роман произведениями Лермонтова, на своем бытовом и философском материале раскрывает особую сторону личности героя и соизмеряет его судьбу с тем или другим из возможных решений жизненной проблемы. В результате этих произведенных в романе соизмерений обнаруживается, что все пути, возникающие перед Печориным, оказываются для него закрытыми.

Он не может внутренне сблизиться с Бэлой и горцами, представляющими в романе перетолкованное Лермонтовым «естественное состояние», или, иначе говоря, патриархальную среду (путь в *прошлое).* Печорину остаются чуждыми и те, кого он называет «честными контрабандистами» — «вольные люди» из «Тамани», попирающие общественные законы и противостоящие всякой патриархальности. В сознании

романтиков, насаждавших в литературе, как и молодой Лермонтов, «разбойничью тему», этот последний путь должен был представляться завлекательным, полным чудес и подвигов, открывающим какой-то смутный образ вольной жизни — *будущего*. Для Печорина, который почувствовал вначале глубокое влечение к поэтическим тайнам Тамани, эти тайны, по мере проникновения в них, во многом потеряли свое обаяние и обернулись темной и прозаической стороной («узлы с краденым», которые тащили контрабандисты, и т. п.).[1] Печорин был слишком трезв, чтобы надолго поверить в романтику Тамани. Но Печорин не принимает и современной жизни — *настоящего*. Оба круга этой жизни — простые люди (Максим Максимыч) и привилегированное общество, даже в самом грациозном, сублимированном его выражении (княжна Мери), оказываются далекими и не интересными герою времени. При этом с особенной резкостью Печорин отталкивается от привилегированной среды, с которой связан рождением и бытом.

И, пройдя сквозь опыт всех этих разочарований — несостоявшихся «идеологических» романов, — герой Лермонтова, трагический Дон-Жуан 30-х годов, приближается к моральному и жизненному банкротству. Обращение Печорина к фатализму, отказ от своей воли и подчинение ее велениям непонятной судьбы и должны были явиться для него этим крахом. И хотя Печорин теоретически остановился на границе фатализма и не перешел эту границу, действительность, с которой он враждовал, и его собственная жизнь, которую он не мог наполнить смыслом, неудержимо влекли его к разоружению и катастрофе.

Авторская позиция в «Герое нашего времени» вполне согласуется с логикой построения романа и соответствует тому, как понимает Лермонтов диалектику добра и зла. Действительность и герой не явля-

---

[1] Подробный и интересный разбор повести Лермонтова о «честных контрабандистах» см. в книге Е. Михайловой «Проза Лермонтова». М., 1957 (первоначально в журнале «Литературная учеба», 1941, № 7—8).

ются здесь, как и в большей части поздних лермонтовских произведений, предметом сплошного отрицания или утверждения: оценки, расставленные в романе, реалистически сложны и относительны. Именно так объективно и многосторонне характеризует Лермонтов Мери, Вернера, Веру, даже Грушницкого — вольных и невольных представителей «водяного» общества, к которому в целом относится иронически. Но и сочувственные оценки персонажей, близких к «естественному» и «народному» сознанию, отнюдь не превращаются в романе в апологию и сопровождаются большими ограничениями: дикарский примитивизм Бэлы, простоватость Максима Максимыча. Авторский подход к главному герою произведения не составляет исключения. Поэтизируя бодрствующую мысль и мятежную волю Печорина, раскрывая трагедию его принудительного бездействия, непреднамеренного одиночества, Лермонтов выдвигает также и явно отрицательные проявления печоринского индивидуализма.

Для понимания поэзии Лермонтова конца 30-х годов содержащаяся в романе критическая оценка эгоистического индивидуализма Печорина представляется особенно важной. Без всякого нарочитого морализирования и механического размежевания добра и зла Лермонтов показывает моральную несостоятельность поведения Печорина по отношению к Бэле, к Мери и к Максиму Максимычу. Вместе с тем Лермонтов изображает — опять-таки без всякого подчеркивания — разрушительные процессы, происходящие в Печорине и вытекающие из его индивидуалистических позиций: его тоску, бесплодные метания, измельчание интересов. И наконец, сопоставляя героя века с теми, кто не мог претендовать на это звание, с «естественным человеком» Бэлой и с простым человеком Максимом Максимычем, лишенным интеллекта Печорина и его зоркости, Лермонтов и здесь, в романе, как и в ряде других своих произведений, демонстрирует духовное неблагополучие и неполноту своего главного индивидуалистического персонажа. Это сопоставление неизбежно наводило на мысль о том, что

Печорин волею эпохи был лишен ряда высоких качеств, которыми были наделены его антагонисты: цельности сознания, моральной последовательности и естественной доброты.

Творчество Лермонтова, вызывая протест реакционной критики, привлекало горячее сочувственное внимание передовых современников поэта и их потомков. Представители русской революционной мысли — Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов — исключительно ценили Лермонтова и были многим ему обязаны. Чернышевский в своем дневнике называл Лермонтова и Гоголя «нашими спасителями», а в другом месте заявлял о том, что Лермонтов «самостоятельными симпатиями своими принадлежал новому (то есть демократическому. — *Д. М.*) направлению и только потому, что последнее время своей жизни провел на Кавказе, не мог разделять дружеских бесед Белинского и его друзей».[1] Некрасов оценивал демократические возможности лермонтовской поэзии почти так же. «Лермонтов, — говорил он одному из своих знакомых, — кажется, вышел бы на настоящую дорогу, то есть на мой путь, и, вероятно, с гораздо большим талантом, чем я, но умер рано».[2]

«Лермонтовский опыт» был воспринят революционно-демократической культурой, переработан ею и развит. Но духовное наследие Лермонтова было усвоено не только революционными демократами. Оно вошло в русскую литературу во всем ее объеме как ее органический элемент, как одна из ее живых действующих сил. «Лермонтовский звук» отчетливо различается в творчестве таких авторов, как Тургенев, Лев Толстой, Достоевский и Александр Блок. Связь

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. III. М., 1947, стр. 223.

[2] П. В. Григорьев (П. Безобразов). Воспоминания о Некрасове — в статье В. Евгеньева-Максимова «К вопросу о революционных связях и знакомствах Н. А. Некрасова в 70-е годы» («Звенья», № 3—4, 1934, стр. 658).

с Лермонтовым поддерживается и советскими писателями и поэтами, которые, начиная с Маяковского, пристально всматриваются в Лермонтова и во многом на него опираются.

Великая слава и великая роль Лермонтова в потомстве достались ему не случайно. Как и все гениальные художники, Лермонтов работал не только для своего времени, но и для будущего. Лермонтов умел вглядываться в глубину жизни и улавливать те подводные течения, которые несли в себе будущее. Не «темная старина», не ее «заветные преданья» притягивали Лермонтова. «...Она вся в настоящем и будущем», — записывает он о России незадолго до своей гибели. Поэзия Лермонтова повернута к будущему, озарена мыслью о свободном и гордом человеке, связанном со своей страной. Эта «тайная дума», сквозящая в лермонтовском творчестве, то разгоравшаяся в нем, то отступавшая в сумерки эпохи, является одним из опознавательных знаков, который помогает и будет помогать читателям всех поколений найти Лермонтова, понять его и принять.

ТЕМА ПРОСТОГО ЧЕЛОВЕКА В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА

1

Одной из характерных особенностей развития русской литературы в ее основном русле является процесс ее демократизации. Этот процесс, изменчивый и непостоянный по своим темпам, временно замедляющийся и снова оживающий, был настолько активен и стоек, что, в сущности говоря, его можно назвать *законом* развития русского литературного творчества.

Он выражался в росте прогрессивных идей в русской литературе, в расширении и углублении ее социального горизонта, ее содержания и в укреплении в ней реализма. В этих трех аспектах и следует рассматривать движение нашей литературы к демократизму, к народности. Легко понять, какое огромное значение для характеристики этого процесса имеет тема народа, в частности тема «простого человека» как представителя народа и непосредственного носителя народного сознания. Конечно, проблема народности несравненно шире, чем вопрос о простых людях, и ни при каких условиях не может быть к нему сведена, но в дифференцированном изучении ее мы должны выделить этот вопрос как один из самых важных.

Тема простого человека разрабатывалась русской

литературой главным образом с конца XVIII века. Русские писатели развили ее и передали, как эстафету, литературе советской, где она стала основной и всеобщей.

Отношение преемственности в эволюции темы простого человека, разумеется, распространяется и на творчество Лермонтова. Изучение этой темы в его произведениях вне связи с соответствующей традицией не может быть до конца плодотворным.

Какое же место занимала тема простого человека и какой характер она носила в литературе, предшествовавшей Лермонтову и современной ему?

Интерес к «человеку из народа» возник в западноевропейской и русской словесности в эпоху формирования и роста буржуазно-демократической идеологии. При этом образы людей «простого звания» предваряли обобщающее изображение народных масс, до которого недозрели даже французские просветители. Однако социально определенные образы простых людей, представителей трудовых масс — крестьян, ремесленников, разночинцев, мелких буржуа[1] — вошли в литературу далеко не сразу. Господ-

---

[1] Белинский считал «простонародной» сферой «мир купцов, мещан, мелкого поместного дворянства и мужиков» (I, 276). Из формулировки Белинского следует, что понятие или, скорее, представление о «простом человеке» имело в то время комплексный, «диффузный» характер. Оно определялось стихийным сочетанием логически разнородных признаков: социально-бытовых и культурно-психологических с перевесом то в одну, то в другую сторону. Пушкин, например, называя своего персонажа капитана Миронова простым человеком («Капитанская дочка», гл. 4), вкладывал в эту характеристику главным образом культурно-психологическое содержание. Лермонтов в «Измаил-Бее» (часть 1-я, строфа 36-я) употребил эту формулу для обозначения общественного положения героя. Для наших целей важно знать не столько ее частные интерпретации, меняющиеся от случая к случаю, сколько учесть, по мере возможности, общую среднюю линию в ее понимании эпохой. Чтобы видеть в литературных героях «простых людей», нужно было, чтобы они принадлежали к сфере, о которой говорил Белинский, и, кроме того (и это вполне отвечает смыслу высказываний Белинского), чтобы они были близки к народу, к его мировоззрению и судьбе. Поэтому для общественного сознания «простым человеком» являлся прежде всего человек из

ствующее стремление к идеализации, к «очищению» действительности приводило к тому, что простой человек в течение долгого периода мыслился и отображался абстрактно, в отрыве от своих социальных признаков. В главе о гуингнгнмах у Свифта, в «Простодушном» Вольтера, в «Добавлении к путешествию Бугенвилля» Дидро, в произведениях Руссо и руссоистов, Карамзина и карамзинистов и отчасти даже в творчестве западноевропейских и русских романтиков уже подготовлялась почва, из которой в будущем должны были вырасти образы простых людей, но этих образов еще не было. Их заменяла художественная конструкция «естественного человека», связанного с природой и противостоящего, как некая положительная величина, культуре привилегированного общества. Образы «естественного человека», раскрытые с моральной и эстетической стороны иногда идиллически или с подчеркиванием национальной экзотики, «декоративно», были лишены социально-бытовой определенности, но по своему реальному содержанию большей частью соответствовали тому же объекту, что и сменившие их впоследствии образы простого человека. Все это были по сути дела «заместители», «псевдонимы» или «маски» простого человека, мысль о котором еще не созрела до прямого художественного воплощения. И все же тема «естественного чело-

---

народа, но отчасти и тот, кто, социально отличаясь от народа, жил с ним в какой-то мере общей жизнью. Очевидно, содержание термина «простой человек», поскольку он употребляется нами для изучения духовной жизни эпохи, удаленной от нас во времени, не может не совпадать с исторически сложившимся осмыслением соответствующего идейного комплекса. Тот факт, что в первых десятилетиях XIX века формула «простой человек» не достигла отчетливой смысловой кристаллизации, не должен смущать. Термины «лишний человек» или «реализм», как известно, возникли значительно позже тех явлений, к которым они относятся, и тем не менее приложение их к этим явлениям никто не оспаривает. Если идея, соответствующая термину, жила в сознании эпохи и являлась динамической силой культуры своего времени, мы не имеем права отказаться от изучения художественных образов, пронизанных и организованных этой идеей, только на том основании, что терминологически она была уточнена лишь в последующий период.

века», даже на ранних этапах ее развития, в период ее условной, «конструктивной» разработки уже повертывалась к действительности и наполнялась бытовым материалом, иногда подслащенным и стилизованным («Герман и Доротея» Гете). Наиболее решительный шаг сделали в этом направлении ближайшие последователи Руссо — Мерсье и Ретиф де ля Бретонн. Именно этим авторам в большей мере, чем их предшественникам и современникам, обязана французская проза освоением образа простого человека.

В западноевропейской романтической литературе тема «естественных людей» перестроилась, но не иссякла. Она возникала в повестях Шатобриана (юный Лермонтов, кстати сказать, собирался написать поэму на сюжет шатобриановской «Аттала») и у Байрона (охотник за сернами в «Манфреде», островитянка Ньюга в поэме «Остров», Гайдэ — в «Дон-Жуане» и др.). Эта тема легла в основу романов о Кожаном Чулке (Натти Бумпо) весьма почитаемого Лермонтовым Фенимора Купера (сам Кожаный Чулок охарактеризован в романах как апологет идеи «естественного состояния»). Мысль о «естественном человеке» имела также исключительное значение для идейной структуры ранних произведений Жорж Санд, которую Лермонтов устами баронессы Штраль сочувственно упомянул в «Маскараде». Речь идет о романах Жорж Санд: «Индиана», 1831 (образ Индианы и Ральфа), «Валентина», 1832 (образ Валентины) и отчасти «Мопра», 1836 (образ крестьянина-руссоиста Пасьянса).

Однако и в пределах романтизма вместо отвлеченных «естественных людей» мало-помалу начинают появляться социально конкретизированные образы простого человека. Если у Бальзака в «Шуанах» (1829) и у Гюго в «Соборе Парижской богоматери» (1831) еще выдвигается живописная, колористическая сторона этих образов, то у того же Гюго в повести «Клод Ге» (1834) и у Виньи в «Рабстве и величии воинов» (1834) простые люди изображаются в «натуральную величину», связанными с нормальными для них условиями жизни. В творчестве Жорж Санд дви-

жение от образа «естественного человека» к изображению простых людей (gens simples) или человека из народа (homme du peuple) выявляется, пожалуй, с наибольшей определенностью и несомненно связано с увлечением писательницы утопическим социализмом. Уже в «Валентине» рядом с главной героиней, девушкой-аристократкой, явным воплощением комплекса «естественного человека», стоит Бенедикт — человек из народа, воспитанный в фермерской семье. Основные герои Ж. Санд — повести «Андре», 1834 (Женевьева), романов «Странствующий подмастерье», 1840 (Пьер Гюгенен) и «Орас», 1841 (Мирта, Поль Арсен) — простые люди в полном смысле слова, в изображении которых романтическая идеализация не снимает их социально-психологических характеристик.

Тема «естественного» и простого человека в русской художественной литературе имеет большую историю. Существенным этапом в развитии этой темы нужно признать 80—90-е годы XVIII века — период, следующий за пугачевской войной. В эти годы сложились две основных линии в трактовке темы человека из народа, нашедшие свое продолжение в разработке ее русскими писателями XIX столетия. Одна из этих линий была намечена Карамзиным, который, изобразив в очерке «Фрол Силин» (1791) добродетельного, вполне благополучного и чувствительного мужика-филантропа, встал на путь приукрашивания крестьянского быта. Другая, прогрессивная, реалистическая линия наиболее ярко выявилась в «Путешествии» Радищева.

Дальнейшее развитие темы «человека из народа» в русской литературе было обусловлено обострением противоречий в России, которые выразились прежде всего в росте крестьянских волнений и в увеличении массы неимущего населения в городах. Но, помимо постоянно действующих социально-экономических факторов, огромную роль в развитии этой темы сыграла Отечественная война 1812 года и декабристское движение. Победа России в Отечественной войне продемонстрировала силу и героизм народных масс,

без которых эта победа была бы невозможной. Поражение декабристов доказало, что без участия народа не могут быть достигнуты не только победа над внешними врагами, но и успех освободительного движения внутри страны.

Все это вполне объясняет резко обозначившийся тогда поворот литературы к изображению людей из народа и тот страстный интерес, с которым обсуждалась в русских журналах 20—30-х годов проблема народности, — явления, предварившие тему простого человека у Лермонтова.

В русской литературе 20—30-х годов, как и в западноевропейской, образы простых людей были в значительной мере подготовлены образом «естественного человека», лишенным социальной конкретизации. К типу таких героев, реализующих идею «естественного состояния», принадлежат рыбаки из одноименной идиллии Н. Гнедича, черкешенка из «Кавказского пленника» Пушкина, цыганы из его «Цыган» и Эда из поэмы Баратынского. Эти герои — такие же «псевдонимы» простого человека, как и другие персонажи, подобные им. Появление их в литературе того времени вполне понятно, поскольку она уже устремилась к народности и к изображению народа, но вместе с тем была связана с романтической традицией, которая настоятельно требовала эстетизации этой народности.

Лермонтов также задумывался над проблемой «естественного человека», но, как и большинство романтиков, потерял веру в гармоничную личность и счастливую жизнь «детей природы» и почти уже не пытался изображать их идиллически, по-руссоистски (в этом смысле в образе Бэлы намечается *новое* качество «естественного человека»).

В литературе 30-х годов социальная характеристика человека, близкого к народу, становится несравненно конкретней, чем в произведениях предшествующего периода. При этом образ простого человека у передовых писателей тех лет сплошь и рядом наполнялся весьма различным социальным содержанием. Так, например, в «Повестях Белкина» выве-

дены мелкий служащий (станционный смотритель) и ремесленник-гробовщик. В повести В. Нарежного «Горкуша, малороссийский разбойник» (1825) и в повести «Нищий» (1832) М. Погодина главные герои — крестьяне. В «Дмитрии Калинине» (1830—1831) Белинского, в «Именинах» (1835) Н. Павлова, в «Художнике» (1833) А. Тимофеева в центре стоят крепостные интеллигенты. В повестях Погодина «Черная немочь» (1832) и Марлинского «Мореход Никитин» (1834) основными и при этом положительными героями являются сын купца и мелкий промышленник из мужиков. Все эти произведения воспринимались в современной им литературе как объединенные «простонародной» темой.

Аналогичное положение мы встречаем и в творчестве Лермонтова. Изображенные поэтом простые люди по своей социальной принадлежности не похожи друг на друга, хотя это и не мешает им выполнять в его произведениях близкие функции.

Тема простого человека ставилась в творчестве русских писателей не только как тема, но и как проблема, и этот проблемный характер ее с течением времени делался все более и более очевидным. Она привлекала к себе писателей различной идейной ориентации. Поэтому идейная дифференциация литературы 20—30-х годов, проходящая по всему ее фронту, непосредственным образом отражалась и на художественной трактовке простого человека, его судьбы и его положения в обществе. Наиболее существенным критерием, определяющим эту дифференциацию, разумеется, является вопрос о крепостном праве, возникавший иногда в прямой, но чаще всего в косвенной форме.

Консервативная линия в изображении и толковании простого человека шла от Карамзина, вульгаризировалась у литераторов булгаринского толка, а впоследствии облекалась в новые формы у славянофилов и отчасти у Аполлона Григорьева с его известной теорией о «смирном» «белкинском типе». В литературе, так или иначе примыкавшей к этой линии, всячески подчеркивался патриархальный характер про-

стого человека, его кротость, его христианские добродетели и часто его верноподданнические чувства. В произведениях этого типа игнорировался социальный конфликт, который определял судьбу простого человека в современном ему обществе. Этот конфликт иногда заменялся в них утопической картиной социальной идиллии [1] или изображением неминуемого воздаяния судьбы, верного земного счастья, которое ожидает представителей социальных низов за их «достойное» поведение. [2] Такие тенденции, находя себе почву в кругу заведомо реакционных авторов, в отдельных случаях проявлялись и в творчестве писателей, которые в основном стояли на прогрессивных позициях.

При этом сторонники «охранительного» направления, не довольствуясь своими собственными кадрами, старались подготовить для себя «свежие резервы». Такими резервами оказались для них крестьянские поэты-самоучки Ф. Слепушкин и Е. Алипанов. Эти авторы несомненно подверглись со стороны своих покровителей энергичной идеологической обработке. Во всяком случае, в стихотворениях их преобладало сентиментально-идиллическое изображение деревенской жизни, восхваление пасторальных добродетелей, «барина-отца» (Алипанов, Слепушкин) и монарха (особенно у Слепушкина). Поэтому, рисуя образы крестьян и тщательно обставляя их подробностями крестьянского быта — домашнего, семейного, трудового, — поэты-самоучки, в сущности, искажали и эти образы, и этот быт. Лишь самый даровитый из них, Михайло Суханов, отступал от стиля идиллического бытописания и вносил в свою поэзию мысли о неблагополучии и тревогу.

---

[1] Борис Волжин. Деревенский староста Мирон Иванов. СПб., 1839; Ф. Булгарин. Иван Выжигин. СПб., 1829, ч. III, гл. 3 («Помещик, каких дай бог более на Руси»); Ф. Слепушкин. Четыре времени года русского поселянина. СПб., 1830; Павел Сумароков. Федора, историческая повесть или быль с примесью. СПб., 1830. Ср. стихотворение И. И. Козлова «Жнецы» (1836).

[2] Ф. Булгарин. Благородный бедняк, или Счастие трудолюбивых; Н. Полевой. Мешок с золотом (1829).

В целом произведения 20—30-х годов, основанные на идиллически приглаженном изображении простых людей, низкие по своим художественным качествам, не играли существенной роли в литературном развитии и чаще всего стояли вне пределов большой литературы.

Вопрос об изображении простых людей в большой литературе, всегда так или иначе связанной с прогрессивной идеологией, несравненно важнее.

Существенное значение имели в ней произведения, основанные на сочувственном отношении к простому человеку, которое, однако, не превращается в острое социальное толкование его судьбы, поставленное в связь с изображением русской крепостнической действительности. Общее объективное назначение этих произведений сводилось к тому, чтобы ввести простого человека в литературу, «оправдать» или опоэтизировать его, показать в нем нечто высокое или просто интересное — достойное внимания и описания. К этим произведениям можно отнести простонародные баллады Катенина и его поэму «Инвалид Горев» (1835). К ним принадлежит «Домик в Коломне» Пушкина и ряд его стихотворений, бóльшая часть которых в той или другой степени связана с народной поэзией: «Казак», «Жених», «Утопленник», «Гусар» и др. Сюда можно причислить ранние повести Гоголя, некоторые сказы Даля и многие другие новеллы и бытовые очерки, подготовляющие «физиологическую» прозу 40-х годов. Сюда относятся и многочисленные литературные стилизации народных песен, поэтизирующих мысли и чувства «певца», простого человека, от лица которого ведется в них речь.

Особое место в литературе занимают произведения, в которых изображаются герои эпического типа, выдвинутые народной средой («Тарас Бульба» Гоголя, «Мореход Никитин» Бестужева-Марлинского).

В творчестве Лермонтова этот героический аспект простого человека наиболее ярко представлен образом купца Калашникова.

В другой группе произведений тема трактуется под углом зрения социальных противоречий, разде-

ляющих народ и высшие классы общества. Простой человек изображается здесь социально угнетенным, обделенным и страдающим. Таким он является у Пушкина в «Марье Шонинг», в «Станционном смотрителе», в «Медном всаднике», и в обобщенной форме в «Анчаре». Таким он выведен в петербургских повестях Гоголя, в «Рассказах русского солдата» (1834) Н. Полевого, в «Нищем» Погодина, в «Кате» (1834) В. Одоевского и в многочисленных произведениях о горестной судьбе крепостных интеллигентов.

Образы простых людей у Лермонтова, считая и те, в которых он раскрыл и выдвинул героические черты, определялись в значительной мере именно таким подходом. Крестьяне из его юношеских драм и «Вадима», мелкий чиновник Красинский и другие более или менее близкие им герои были показаны Лермонтовым находящимися под давлением социального строя, страдающими от несправедливых общественных условий.

Но выяснение общего подхода писателей к теме «естественного» и простого человека отнюдь не исчерпывает характеристику отдельных вариантов темы. Для изучения Лермонтова особенно важен один из этих вариантов. Речь идет о тех произведениях, в которых выдвигается вопрос о возможности сближения и о моральных отношениях простого человека с человеком «высшего» сословия и высшего культурного уровня, чаще всего — с передовым человеком. Такой вариант получил распространение лишь тогда, когда в обществе, не без влияния романтиков, уже созрела мысль о народе и народности как оздоровляющем начале, к которому должна стремиться отчужденная от народной почвы и природы современная цивилизация.

Сюжетом большинства произведений, реализующих этот подход, служила любовь интеллектуального героя и девушки с «естественным сознанием», чаще всего «барина» и «простолюдинки» или дикарки. Универсальная философская схема таких отношений нашла свое выражение в «Фаусте» Гете. Образец подобной сюжетной ситуации мы имеем также в «Натчезах» Шатобриана (отношения Рене и Селюты). Своего

высшего развития во французской литературе эта ситуация достигает в романах Жорж Санд 30-х годов (произведенная писательницей перестановка действующих лиц, при которой мужчина становится «сыном народа», а женщина — носительницей культуры, не имеет существенного значения).

На русской почве в иной плоскости, но исходя из тех же сюжетных предпосылок, строились многочисленные «повести с соблазнением», на разные лады повторяющие и отчасти переосмысляющие «Бедную Лизу». То обстоятельство, что героини их в одних случаях изображаются отвлеченно — как «естественные люди», а в других — конкретно, социально, как простые люди, не лишают исследователя права рассматривать их вместе. Однако подобные повести, выдвигая на первый план сентиментальный или бытовой элемент или внешнюю занимательную интригу, в большинстве своем не претендовали и не могли претендовать на углубленную и возвышенную трактовку темы. В высоком и расширенном плане к теме любви героев, принадлежащим к различным социальным и культурным мирам, подошел Гоголь в неоконченном романе «Рим» (1841—1842). Но еще задолго до «Рима» эта тема была поднята в большую литературу и поэтически раскрыта в поэмах Пушкина («Кавказский пленник», «Цыганы») и Баратынского («Эда», «Наложница»), а также в пушкинской «Русалке».[1]

В основе каждой из этих поэм лежит любовный сюжет. Любовная ситуация открывала большие возможности преодоления социальных различий между людьми и установления их внутреннего контакта. Поэтому любовные сюжеты оказались особенно пригодными для постановки и разрешения основной проблемы названных поэм — проблемы сближения «людей природы» и «людей культуры».

И каждая из этих поэм, внеся в художественную разработку проблемы свой индивидуальный вклад, разрешала ее в бесповоротно отрицательном смысле.

---

[1] Из числа второстепенных произведений на эту тему можно указать поэму барона Г. [Е. Ф.] Розена «Марина, сельская повесть» в его сборнике «Три стихотворения». М., 1828.

Поэты демонстрировали непрочность и трагический распад любовных союзов, объединяющих неравные пары. «Непростым» и простым людям предназначались в этих поэмах обособленные, несоединимые пути. И вместе с тем этот факт разобщения и морального антагонизма сопоставляемых сторон осмыслялся в поэмах как один из признаков неполноценности героев, представляющих цивилизованное общество.

В «Кавказском пленнике» (1821) показана невозможность сближения просвещенного и пресыщенного жизнью героя с девой гор: пленник не мог ответить на чувство черкешенки, и она, сломленная любовью, погибла.

В «Цыганах» (1823—1824) также вскрывается непрочность отношений Алеко с Земфирой и с ее простодушным, патриархальным народом. Порожденный цивилизацией эгоистический индивидуализм Алеко оказывается несовместимым с вольным укладом первобытной цыганской жизни. Важно, что носителем морального начала явился в этой поэме Пушкина старик цыган — представитель народной стихии. Но важно еще и то, что, осуждая разрушительный эгоизм Алеко, поэма не отрицает *всего* содержания его личности, в особенности — его отрицания существующего общественного строя.

В сущности, концепция «Цыган» в измененной и переработанной форме вошла и в идейную систему «Евгения Онегина». Главный герой пушкинского романа и Алеко по своему идейному содержанию несомненно имеют между собой точки соприкосновения. Сюжетное сопоставление Онегина с Татьяной, «простой девой» (гл. 8), представляющей национальное, народное начало, приводит к такому же «осуждению» его в романе, к какому был приведен Алеко в «Цыганах». И «осуждение» это опять-таки не превращается в отрицание всех сторон его личности, т. е. является не осуждением, а скорее корректированием. В Онегине осуждается то, что связывает его с антинародными и антигуманистическими элементами культуры господствующих классов, и утверждается его крити-

ческое сознание как положительная сторона его личности. И вывод получается хотя и не столь трагический, как в «Цыганах», но все же очень грустный: Онегин остается одиноким и лишенным реальных перспектив на то, чтобы это одиночество преодолеть.

Баратынский сочувствует людям из народа, изображенным в его поэмах, так же как сочувствовал им и Пушкин. Но, в противоположность Пушкину как автору «Цыган» и «Евгения Онегина», Баратынский, рисуя людей «органического сознания», не возводит их в ранг высоких положительных героев, соответствующих представлению о должном, об истине и идеале. Вместе с тем он лишает поэтического ореола и своих основных «просвещенных» персонажей.

Все это с полной отчетливостью сказывается в «Эде» (первый вариант — 1824, второй — 1833), повторяющей сюжетную основу «Бедной Лизы». Героиня поэмы, простодушная Эда, «отца простого дочь простая», становится жертвой «холодного искусства» гусара-обольстителя и в конце концов погибает. Сдержанный тон поэмы, отсутствие в ней прямых выводов и обобщающих формул не мешает видеть в ней произведение идеологически значимое. Объективный смысл «Эды» вполне вскрывается ее французским фаталистическим эпиграфом: «On broutte là òu l'on est attaché» — «Где привязан, там и пасется». Это значит, что настоящая близость между людьми, прикрепленными к разным сферам общества, невозможна.

Усложненным и очень знаменательным вариантом такого же, в сущности, решения является поэма Баратынского «Наложница» (1829—1830; в 1842 году переработана и переименована в «Цыганку»). В этой поэме без всякой примеси морализации говорится о трагических и опасных последствиях безответственного отношения к людям из народа. В «Цыганах» Пушкина одержимый эгоистической страстью мрачный Алеко совершает преступление — и подвергается изгнанию. Герой «Наложницы», беспутник и вольнолюбец Елецкий, как и Алеко, не считается с чужой

личностью, хотя и нейдет в своем эгоизме так далеко. Задумав жениться по любви, он разрывает со своей любовницей, цыганкой Сарой, «неприличная» связь с которой мешает ему исполнить свое намерение. Но и за этот «обыкновенный» проступок Елецкий карается смертью. Суд и приговор над ним свершает не Сара, продолжающая его страстно любить, а связанная с нею старуха цыганка, которая пользуется Сарой как своим безотчетным орудием. Думая вернуть своего бывшего любовника, Сара подносит ему яд, врученный ей старухой под видом любовного зелья. Этот поворот сюжета обостряет трагический смысл поэмы и расширяет ее идейное содержание. При такой ситуации традиционные мотивировки возмездия, опирающиеся на гнев или ревность покинутой любовницы, теряют право на существование. Остается лишь одна мотивировка — родовая воля цыганского коллектива, объединенного круговой порукой борьбы за существование, которая не дозволяет прощать обиды. Так в поэме Баратынского, под ее светским сюжетом и новеллистической оболочкой, скрывается грозный, предупреждающий намек. Нельзя не обратить внимания, что этот намек звучал и в произведении, создававшемся почти одновременно с «Наложницей» — в «Русалке» Пушкина, в ее намечающейся развязке. [1]

Сюжеты лермонтовской «Бэлы», поэмы «Сашка» (в особенности отношения Сашки и Мавруши), вставной новеллы о любви Юрия Палицына и Анютки в «Вадиме» и отчасти даже «Тамани» по сути дела основываются на коллизии такого же рода. Такая же ситуация изображена в лермонтовском стихотворении «Не плачь, не плачь, мое дитя. . .»

Вопрос о сближении людей, принадлежащих к раз-

---

[1] «Наложница» не была понята критикой XIX века. Вдумчивее других отнесся к этой поэме Н. П. Огарев, связавший ее с «вопросом различия сословий» и заметивший, что она «проникнута гражданской мыслью» (Предисловие [к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия»] в кн. Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. 1, «Библиотека поэта». Л., 1937, стр. 319.)

ным общественным сферам, был затронут также в «Станционном смотрителе», в «Дубровском» и в «Капитанской дочке». В первой из указанных повестей вопрос решается положительно: любящая и неравная пара, Дуня и Минский, соединяются, хотя цена этого соединения, ломающего жизнь отца Дуни, станционного смотрителя, оказывается слишком высокой. В «Дубровском» и в «Капитанской дочке» тема сближения переносится в широкую социальную плоскость. И решение темы опять-таки приобретает здесь особый характер: герои, сословно разобщенные друг с другом — Дубровский и его крестьяне, и даже Гринев и Пугачев, — в какой-то мере находят между собою общий язык. Но заключение такого временного союза Пушкин отнюдь не пытался представить нормальным и даже симптоматическим явлением. Ситуации, о которых идет речь, выглядели в его повестях как редкостные, исключительные случаи, нарушающие обычное течение жизни и отнюдь не подтверждающие противоположное им правило.

Поэмы Пушкина и, в меньшей степени, Баратынского, как и любые романтические поэмы, содержат в себе лирический элемент. Поэтому и тема человека из народа разрабатывалась в них не только в эпическом, но и в лирическом ракурсе, т. е. являлась для авторов этих поэм не только объективной темой, но и субъективной, лирически пережитой и лирически важной.

Однако, если мы обратимся к чисто лирическим жанрам 20—30-х годов, мы должны будем признать, что проблема связи человека высокой культуры с человеком из народа не получила в них такого места, какое она имела в поэмах.

В лирической поэзии декабристов — Рылеева, Ал. Одоевского, Кюхельбекера, Вл. Раевского — громко звучала тема народа и родины. Они обращали свои стихи к «согражданам», к «соотечественникам». Но их настойчивая и горячая мысль о народе, в сущности, не приводила их к созданию образов отдельных представителей народа. Исходя из ленинского определения позиций декабристов, это положение

нельзя не признать вполне естественным. Особое место среди поэтов-декабристов занимал Катенин, который создал в своей поэзии ряд образов простых людей.[1] Но простые люди Катенина не вступали в прямые сюжетные или иные, так или иначе охарактеризованные в стихотворениях, отношения с его лирическим героем, сохраняя видимость независимого существования, «объективность».

В лирике Пушкина образ человека из народа был представлен в различных вариантах — несравненно богаче, чем у поэтов-декабристов. Кроме того, лирическое «я» пушкинской поэзии входит в открытые лирические отношения с простым человеком и с тем миром, в котором он пребывает. Это сказывается, например, в отрывке 1833 года «В поле чистом серебрится», отчасти в стихотворении «Цыганы», в двух лирических обращениях к няне («Зимний вечер», «Няне») и, конечно, в таких стихотворениях, как «Деревня» и «Румяный критик мой». Лирический герой Пушкина эмоционально объединяется здесь с миром простых людей, сливается с ними в общем переживании, постигает, что их мир и его собственная сфера в каких-то очень существенных чертах совпадают. У Пушкина мы даже встречаемся — в «Родословной моего героя» — с попыткой объективного повествования о том, как аристократический род (а с ним ассоциируется и авторский образ) нисходит до «tiers-état», демократизируется. Тем не менее, вся эта линия, как можно заключить из того, что говорилось выше, представлена в лирике Пушкина немногими стихотворениями. Кроме того, стихотворения, обращенные к няне, в силу своей конкретной адресованности и приуроченности теряют некоторую часть своего типологического значения, связанного с их отношением к общей проблеме.

И все же пушкинское *лирическое* осмысление темы

---

[1] Следует заметить, что эта традиция Катенина была в более поздний период поддержана Кюхельбекером (см. его стихотворения 1834 г. «Пахом Степанов» и «Два гроба»). Ср. также у Федора Глинки: «Песня бродяги» и «Разгульные».

простого человека, т. е. включение этой темы в сферу непосредственных переживаний лирического героя, — огромный шаг в этой области. Разумеется, возможность этого шага для Пушкина была связана с демократическим характером его позиций. Нельзя не обратить внимания на то, что такого шага не могли сделать в своей лирике ни Баратынский, ни Тютчев — крупнейшие поэты эпохи, но оторванные от демократической почвы.

Правда, тема человека из народа до известной степени коснулась лирики Баратынского. В своем раннем стихотворении «Русская песня» (1821) он создает лирический образ «горемыки» — «юного ратника», стоящего на часах в непогоду и предающегося грустным размышлениям о своей судьбе. В стихотворении «Мадонна» (1833—1834) он повествует о судьбе бедной итальянской семьи. Но лирический контакт основного героя и человека из народа возникает лишь в одном из всех написанных Баратынским стихотворений — в стихотворении «Родина» (1821), оформленном в духе сентиментальной карамзинской традиции. В другом стихотворении «Дядьке-Итальянцу» (1844), которое внешне и отдаленно перекликается с пушкинскими стихами, посвященными няне, эта тема трактуется «нейтрально» по отношению к той лирической проблеме, о которой идет речь.

Оговорки, относящиеся к Баратынскому, почти вовсе не применимы к Тютчеву. У Тютчева в 20—30-х годах нет даже и таких весьма ограниченных попыток лирической разработки темы человека из народа, которые можно найти у Баратынского. Лишь в конце 40-х годов им было написано стихотворение, соприкасающееся с этой темой: «Русской женщине».

Но это не все. Для полноты обзора нужно упомянуть по крайней мере еще двух поэтов того времени: Полежаева и Кольцова.

Эти лирики по отношению к рассматриваемой теме находились в особом положении. Для других поэтов мир простых людей являлся внешним объектом наблюдения. Полежаев и Кольцов жили внутри этого

мира и наблюдали его изнутри: Полежаев — как солдат в течение длительного периода своей жизни, Кольцов — как прасол и воронежский мещанин всю свою жизнь. Судьба людей из народа была их собственной судьбой. Поэтому и в поэзии их простой человек не выступал как явление особой природы, противопоставленное их лирическому герою. Лирический герой поэзии Кольцова в той или другой мере был простым человеком, а у Полежаева — становился им в ряде стихотворений.

В поэтическом творчестве Полежаева это превращение можно наблюдать в поэме «Арестант» (1828), в стихотворениях «Еще нечто» (1828), «К друзьям» (1829), отчасти в поэме «Эрпели» (1832). Произведений этих немного, но их удельный вес в поэзии Полежаева очень велик. Особенно это относится к «замечательной по своему поэтическому достоинству» (Белинский) и страшной по своему человеческому смыслу лирической поэме Полежаева «Арестант». В этой поэме герой Полежаева, оставаясь «романтиком», вольнодумцем, скептиком и богоборцем, является вместе с тем в образе рядового, затравленного в николаевской казарме и брошенного в смрадную солдатскую тюрьму. Вольнодумие и протест героя теряют здесь характер универсально-романтический и получают конкретную социальную и даже бытовую мотивировку.

Но образ лирического героя Полежаева, ставший образом простого человека, вошел в его поэзию не только как отражение реально-биографической личности автора. Этот образ, взятый в «народно-поэтическом» ракурсе, присутствовал также и в фольклоризованных песнях Полежаева. Таких песен у Полежаева также немного, но некоторые из них («У меня ль, молодца», 1830 или 1831; «Разлюби меня, покинь меня», 1835 или 1836; «Тюрьма» — того же периода) достигают исключительной художественной силы и принадлежат к числу лучших образцов жанра литературных песен в русской поэзии. Образ лирического героя в этих песнях Полежаева по-фольклорному условен, лишен и бытовых подробностей, и сложного

интеллектуального содержания, но вместе с тем, будучи образом человека народного сознания, он вполне соответствует духу полежаевской поэзии, ее скорбному и широкому размаху, неотделим от нее.

Песни Полежаева во многих отношениях перекликаются с песнями Кольцова. Но Кольцов — не только автор песен, а также и автор «дум» и таких стихотворений, которые не примыкают ни к одному из этих жанров.

В лирике Кольцова, очистившись от сентиментально-идиллического стиля, сомкнулись и поднялись до уровня высокого искусства обе ветви русской поэзии, о которых упоминалось выше, — литературная песня и творчество крестьянских поэтов-самоучек. Мы различаем у Кольцова и стихию песенности, и вместе с тем отчетливый бытовой элемент. Однако идейно-художественное значение творчества Кольцова нельзя сводить к сумме этих элементов.

Кольцов вышел в большую литературу и приблизился к тому, чтобы стать поэтом «ответственным за эпоху». Авторский образ, возникающий в поэзии Кольцова при *синтетическом* ее восприятии — включая «думы», — представляется более широким, чем образ любого из героев его стихотворений, простых людей из крестьянского и мещанского мира. В этом авторском образе в какой-то мере сочетаются черты простого человека и человека, который умеет чувствовать вместе с передовыми людьми своего времени и учится мыслить вместе с ними. Герой Кольцова не укладывается в идиллическую сферу крестьянских поэтов-самоучек — Слепушкина и Алипанова. Хотя Кольцов в прямой форме и не отразил социально-политического облика эпохи, прежде всего крепостнического гнета, — тоска по воле и неудовлетворенность той жизнью, которую предоставила ему действительность, проходят сквозь все его произведения и составляют важнейшую тему переживаний его героя. Герой Кольцова, несмотря на некоторую ограниченность его кругозора, в своей основе глубоко демократичен. Из этого следует, что поэзия Кольцова, если рассматривать ее в логической перспективе развития русской

литературы, не умещается в рамках своего времени. Хронологически поэзия Кольцова складывается в 30-е годы, но, по существу, она уже несет в себе частицу сознания лермонтовского типа, а уровнем своего демократизма во многом превышает современную ей литературу. Поэтому она подлежит изучению наряду с теми художественными явлениями, которые существовали не только при Лермонтове, но и после него.

Отмеченные здесь факты имеют прямое отношение к лермонтовскому творчеству.

Лермонтов разрабатывал тему «естественного» и простого человека с большой интенсивностью во всех жанрах, и в этом смысле не только усвоил одну из основных тенденций своего времени, но во многом усилил ее.

Тема человека — носителя народного сознания, возникшая у Лермонтова как органическое и индивидуальное явление его творчества, вобрала в себя богатый опыт художественной мысли, которая была на нее направлена русскими и зарубежными писателями. В своих основных произведениях, начиная с полудетского подражательного «Кавказского пленника» вплоть до «Героя нашего времени», Лермонтов являлся по отношению к этой теме наследником и продолжателем Пушкина. Он приблизился к особому варианту ее, закрепленному в прозе Гоголя и предшественников «физиологической» новеллы (см. «Княгиню Лиговскую» и «Кавказца»). В произведениях Лермонтова можно отметить совпадения в подходе к образу простого человека с Полежаевым и Кольцовым.

В прозе, в поэзии, в драматургии Лермонтова было представлено большинство тех аспектов темы человека, близкого к народу, о которых сказано выше. Лермонтов рисует образы «естественных людей», лишенных или почти лишенных социальных определений (Мцыри, Бэла), и романтизированные образы людей, которые в бытовом отношении принадлежат к народу, но по своему внутреннему содержанию не имеют ничего общего с традиционным представлением

о гармонической личности «естественного человека» (многие из героев ранних кавказских поэм), и образы простых людей, наделенных отчетливой социальной характеристикой (Калашников, Мавруша, Максим Максимыч, которого Белинский связывал с персонажами Вальтер Скотта и Купера). Он раскрывает в простом человеке героическое начало (Калашников, герои «Беглеца», противопоставленные Гаруну). Он изображает человека из народа порабощенным, униженным и страдающим от социальной несправедливости. И наконец — что наиболее важно для Лермонтова и, в частности, для его лирики — он соотносит и сближает человека из народа с образом основного интеллектуального героя.

Все это дает основание признать тему «естественного» и простого человека в произведениях Лермонтова, даже при внешнем, обзорном подходе, чрезвычайно важной для них и значительной. Если же рассматривать эту тему в ее отношении к сущности лермонтовского творчества, тенденциям его роста, перспективе развития русской литературы вообще, — она окажется хотя и не самой основной, но характерной и *типичной* для Лермонтова в наиболее серьезном и ответственном понимании этого слова. Приходится пожалеть, что исследователи Лермонтова, затрагивая эту тему от случая к случаю, недооценили ее в целом — не увидели в ней особой, принципиально важной проблемы лермонтовского творчества, понимание которой освежило бы наш взгляд на Лермонтова и сделало бы нашу связь с поэтом еще более прочной. [1]

Тема простого человека у Лермонтова до сих пор почти не изучена. И при изучении ее — особенно же в ее частичном объеме, в лирике Лермонтова, —

---

[1] Ближе и глубже других исследователей Лермонтова подошел к этому комплексу вопросов Л. В. Пумпянский в своей интересной статье «Стиховая речь Лермонтова» («Литературное наследство», № 43—44, 1941). Однако задача его работы заключалась не в анализе *темы* простого человека у Лермонтова, а в характеристике метода и стиля лермонтовской лирики, отразившей некоторые существенные стороны народного сознания.

нельзя бояться той неизбежной доли неточности в наблюдениях и гипотетизма в истолковании их, которая всегда содержится в исследовании явлений только еще становящихся, еще далеких от законченной кристаллизации, поэтому не вполне осознанных и не вполне объясненных их современниками.

2

Вопрос об образе простого человека в лирике Лермонтова не может быть поставлен вне общей характеристики лермонтовского творчества.

Творчество Лермонтова представляет собой единую и цельную систему. В центре ее стоит личность основного героя, «лермонтовского человека», генетически связанного с идейным наследием декабризма, но сложившегося в последующую эпоху политической депрессии и разочарований. Этот образ проходит через все важнейшие произведения поэта, внутренне объединяет их и организует каждое из них в отдельности.

Этот собирательный образ героя нельзя рассматривать как прямое отражение биографической личности Лермонтова, хотя, конечно, ее существенные особенности в нем отражаются. Отдельные стороны и черты этого образа соответствуют таким персонажам, как Вадим — герой поэмы, и другой Вадим — герой романа, Арбенин из «Маскарада», Демон, Печорин, Мцыри, и особенно — наиболее многогранному из них — лирическому герою Лермонтова.[1]

Этот образ эволюционирует в творчестве поэта, но на всех этапах своей эволюции остается трагическим и мятежным. Герой Лермонтова — человек критического сознания, вступивший в конфликт с действительностью. Это герой, в котором страстное жизнелю-

[1] О понятии «лирического героя», впервые обоснованном Н. Г. Чернышевским в разборе стихотворений гр. Ростопчиной, см. мои статьи «О лирическом герое» («Литературная газета», 1954, 15 мая) и «Образ поэта в лирическом творчестве» («На рубеже», 1954, июнь, № 6).

бие, мечты о совершенстве, о свободе и непримиримый протест сочетаются с порожденными мрачной эпохой порывами тоски, настроениями «мировой скорби» и с гнетущим чувством одиночества.[1]

Речь идет не об «эмпирическом», житейском, бытовом одиночестве самого Лермонтова, которое, как известно, было сильно преувеличено прежними исследователями поэта и которое, с заметным преувеличением в противоположную сторону, отрицается некоторыми современными исследователями. Вопрос стоит о *теме* одиночества, сопровождающей основного лермонтовского героя — в первую очередь лирического. Образ лирического героя, при всей близости его к биографической личности Лермонтова-человека, свободней от эмпирических «случайностей», чем житейская биография писателя, и поэтому в большей степени, чем она, выражает и обобщает сущность русского передового человека того времени. А едва ли не самой характерной особенностью жизни русских передовых людей тех лет являлась их общественная и идейная оторванность друг от друга и от народа. Перед лицом наступающей реакции они не имели возможности договориться между собою и найти общий язык с народом. «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! — писал Грибоедов в 1826 году — ...народ единокровный, наш народ разрознен с нами, и навеки!»[2] Герцен, рассуждая о судьбе мятущегося поколения дворян последекабристского периода и дословно повторяя неизвестную ему фразу Грибоедова, также называл представителей этого поколения «чужими среди своих» (XIII, 174) и заявлял о «полном разрыве между Россией национальной и Россией европеизированной» (VII, 214). Отсюда следует, что ленинское определение позиции декабристов («страшно далеки они от народа») вполне применимо не только к первой половине 20-х годов, но и

---

[1] Подробнее о лирическом герое Лермонтова — в первой статье этой книги.

[2] А. С. Грибоедов. Загородная поездка. Полное собр. соч., т. III. Пг., 1917, стр. 117.

к эпохе, начало которой было ознаменовано поражением декабризма.

И Лермонтову пришлось испытать эту общую судьбу лучших людей своего поколения. Нося в себе постоянную и неотступную мысль о России и народе, Лермонтов, если судить по его творчеству в целом, мог лишь частично приблизиться к народной жизни. «К несчастью, — писал Добролюбов, — обстоятельства жизни Лермонтова поставили его далеко от народа».[1]

В образе центрального лермонтовского героя эта трагическая сторона позиции поэта нашла свое яркое воплощение.

Основной герой молодого Лермонтова — личность *принципиально* исключительная. Фернандо, центральное лицо лермонтовских «Испанцев», выражает это положение гиперболически:

Пусть никогда не буду счастлив, чтоб
Не сделаться похожим на других...

Но, если отбросить гиперболическую форму тезиса, его можно было бы отнести и к Вадиму, и к Арбенину, и к Печорину, и к лирическому герою Лермонтова, главным образом раннего периода. Этот герой идет особыми путями, недоступными большинству, — герой-избранник, созерцатель или одинокий бунтарь. Это герой, который говорит о себе так:

Любил с начала жизни я
Угрюмое уединенье,
Где укрывался весь в себя...
(1830, I, 78)

Один; покинув свет, и чуждый для людей,
И никому тоски поверить не желая...
(1830, I, 120)

Никто не дорожит мной на земле...
(1830, I, 179)

Живу как неба властелин —
В прекрасном мире — но один...
(1831, I, 236)

---

[1] Н. А. Добролюбов. О степени участия народности в русской литературе. Полное собр. соч., т. 1, 1934, стр. 238.

...Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей,
Но с тобой, мой луч путеводитель,
Что хвала иль гордый смех людей!

Души их певца не постигали,
Не могли души его любить,
Не могли понять его печали,
Не могли восторгов разделить

(1832, II, 38)

Моей души не понял мир. Ему
Души не надо. В мрак ее глубокой,
Как вечности таинственную тьму,
Ничье живое не проникнет око...

*(Посвящение к «Аулу
Бастунджи», III, 243)*

У лермонтовского героя «таинственная душа» (1831, I, 241), душа «странника в свете безродного» (1837, II, 93), недоступная толпе и угрюмая как океан (1832, II, 33), «и все, что чувствует, он чувствует один» (1832, II, 63). В мире он не оставит брата (1837, II, 109), ему «некому руку подать» (1840, II, 138), и он как «дубовый листок», оторвавшийся «от ветки родимой» (1841, II, 207). Но у него — «пророческая тоска», и хотя его терновый венец будет растоптан толпою (1837, II, 96), — только он, а не люди, которые вокруг него, может понять «из пламя и света рожденное слово» (1840, II, 144).

Эти признания вполне объяснимы. Лермонтов и «лермонтовский человек» были лишены поддержки широкого прогрессивного общественного коллектива, а суррогаты этого коллектива, большинство окружавших поэта людей, тех, кого он называл «светом» и «толпой», возбуждали в нем чувства раздражения и неприязни.[1] Это был тот мир, который вызывал, по

[1] Белинский определял «толпу» как «собрание людей, живущих по *преданию* и рассуждающих по *авторитету*», — собрание филистеров (IV, 375). Огарев устами своего героя Леонида отзывается о «толпе» таким образом: «...тысячи людей, не одушевленных никакими общими стремлениями, никакою общею идеей, разъединенных в глубине души, занятых частностями, жалкими видами...» (Н. Огарев. Толпа, 1833—1834, в сб. «Звенья», VI, 1936, стр. 340. В этой публикации диалог «Тол-

словам Белинского (см. его отзыв на стихотворение Лермонтова «Завещание»), «леденящее душу неверие в жизнь и во всевозможные отношения, связи и чувства человеческие».

Однако отталкивание Лермонтова от «толпы» никак нельзя рассматривать как отстранение его от народа. «Он поэт русский в душе, — писал Белинский, — в нем живет прошедшее и настоящее русской жизни». «Песней про купца Калашникова» «он показал... кровное родство своего духа с духом народности своего отечества» (IV, 545, 517). Мысль о родине, о спящем богатыре-народе, Еруслане Лазаревиче, который должен проснуться, но еще не проснулся (запись 1841 года), была для Лермонтова одной из самых заветных и горячих. «Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое», — говорил он Краевскому.[1] Чувство родины, своей причастности к великому национальному объединению, таящему в себе огромные силы и неподозреваемые возможности, никогда не покидало поэта. Характерны его восторженное отношение к Москве, которую он называет «алтарем России» («Панорама Москвы»), и тот патриотический пафос, который он вложил в свои стихи, посвященные Отечественной войне 1812 года.

Но народность Лермонтова, как уже говорилось в первой статье этой книги (стр. 62), заключалась не

па» был ошибочно приписан Герцену). В эпоху Лермонтова не только светское общество, но и любая масса людей могла проявлять себя, а следовательно восприниматься Лермонтовым именно как «толпа» в указанном смысле. В повести В. Даля «Вакх Сидоров Чайкин» (1843) говорится: «В Алтынове (некий вымышленный губернский город. — *Д. М.)* требовали, чтобы вы проходили спокойно своим путем и не мешались не в свое дело, т. е. не заботились бы о том, если подле вас режут другого, а только оберегали бы свой кадык и голову». Однако Лермонтов в конце 30-х годов, как и другие прогрессивные романтики, вкладывал в понятие «толпы» и другой смысл. (Об этом см. на стр. 188). Белинский также допускал иную расшифровку этого понятия (VII, 345).

[1] П. А. Висковатов. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. Сочинения М. Ю. Лермонтова, т. 6. М., 1891, стр. 368.

только в патриотических мотивах. В творческой индивидуальности Лермонтова и его основного героя была отражена потенциальная критическая мысль русского народа. Лермонтовское утверждение независимой, мятежной личности являлось прогрессивным фактом в развитии национального народного сознания, т. е. носило народный характер. Белинский в своих теоретических размышлениях, не имеющих отношения к «лермонтовской проблеме», склоняется, в сущности, к такому же решению. «Личность вне народа, — читаем в его статье о сборнике «Сельское чтение», — есть призрак, но и народ вне личности есть тоже призрак. Одно усиливается другим. Народ — почва, хранящая жизненные соки всякого развития; личность — цвет и плод этой почвы. Развитие всегда и везде совершается через личности...» (X, 368—369). А в другом месте, разбирая поэму Пушкина «Цыганы», критик писал, что старый цыган — «не высший идеал человека; этот идеал может реализоваться только в существе *сознательно разумном,* а не в *непосредственно разумном,* не вышедшем из-под опеки у природы и обычая» (VII, 399). Выдвигая это общее положение, Белинский имел в виду главным образом современную ему эпоху, так как «наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, «рефлексии» (IV, 518).

Центральный герой Лермонтова, поскольку он соответствовал позициям поэта, и «был существом сознательно разумным», выразителем своего века или, точнее, того прогрессивного содержания этого века, которое подразумевал критик.

И тем не менее, прогрессивность и народность ведущего героя лермонтовских произведений и самого поэта вполне совмещались с их идейно-психологическим одиночеством. Герой Лермонтова был отделен от народа своим жизненным положением и был лишен среды, которая могла бы его поддерживать. Кроме того, его народность была связана с его интеллектуальностью, его сознательностью: он являлся носителем *общих идей,* имеющих значение в перспективе народной судьбы. Но разобщенность этого героя с

простонародной *стихией*, с душевной и социальной жизнью народных масс неизбежно вела к тому, что и самая его народность оказывалась в некоторых отношениях ограниченной.

На каких же путях герой Лермонтова мог возместить отсутствие широкой общественной опоры?

Наиболее известным и традиционным из таких путей был в то время путь дружбы. Уже у Радищева в таких произведениях, как «Житие Федора Васильевича Ушакова» и «Дневник одной недели», тема дружбы наполняется высоким пафосом и, в сущности, превращается в культ. В начале XIX века дружба создавала, за отсутствием больших форм общественной жизни, малые ее формы — и это было немало. Жуковский, Батюшков, авторы «карамзинской школы», противопоставляли культ дружбы «грубой существенности». В их творчестве дружба «золотой осуществляла век».[1] В эпоху аракчеевской диктатуры в поэзии декабристов, Пушкина и «пушкинской плеяды» культ дружбы также играл огромную роль. Даже форма стиховой речи того времени — не только в дружеских посланиях, но и в таких далеко не камерных произведениях, как «Евгений Онегин», — строилась по типу дружеской беседы.

У поэтов-декабристов и в соответствующих их позициям стихотворениях Пушкина понятие дружбы лишилось сентиментального карамзинского ореола и приобрело боевую политическую окраску. Не случайно первый параграф «Правил соединенных славян» гласил: «Не надейся ни на кого, кроме твоих друзей и своего оружия. Друзья тебе помогут, оружие тебя защитит».[2] Федор Глинка восхвалял дружбу между прочим за то, что она незнакома вельможам

---

[1] А. Илличевский. Стихотворение «К дружбе» в его сб. «Опыты в антологическом роде», 1827; ср. стихотворение В. Попугаева «Воззвание к дружбе» (сб. «Минуты муз», кн. 1, 1801), где о дружбе говорится как о норме гармонического общественного строя.

[2] «Восстание декабристов». Материалы, т. V, стр. 12—13. О культе дружбы у декабристов см. в кн. М. В. Нечкиной «А. С. Грибоедов и декабристы». М., 1951, стр. 393—394, и мн. др.

и неизвестна царям.[1] *Тесная идейно-политическая дружба* и являлась наиболее актуальной формой отношений в передовых кругах дворянского периода освободительного движения. Эта дружба подготовлялась налаженным обиходным общением в узких пределах привилегированного общества. Это было идейное содружество людей, воспитанных где-то рядом, часто родственными дворянскими семьями, людей, бывших членами небольших приятельских объединений, литераторов, издававших альманахи с более чем скромными тиражами, дворян-единомышленников, произносивших пламенные речи «между лафитом и клико», речи, которые иногда далеко вели, но не приводили в движение массы.

Отношения передовых людей второго периода русского освободительного движения — «революционеров-разночинцев» (Ленин) можно было бы назвать, в отличие от более узкой идейной дружбы, *идейным товариществом,* которое опиралось на их демократические позиции. Их объединения были лишены сословной или групповой замкнутости. Эти объединения осуществлялись не столько в кружках, сколько в журналах, связанных с довольно большой аудиторией. Расширение состава единомышленников приводило к тому, что *интимно*-дружеская сторона их связей потеряла часть своего прежнего значения. Новая форма отношений (ее легко проследить, например, на материале «дружеских» стихотворений Некрасова) в несравненно большей степени облегчала превращение «посторонних» в своих, т. е. подготовляла возможность массовых консолидаций. Поэтому она во многом способствовала выработке связей, объединивших впоследствии представителей третьего периода освободительного движения в России, — связей, основанных на принципе *классовой* революционной солидарности.

В намеченной здесь эволюции 30-е годы явились самым началом переходного периода. Во времена

---

[1] Ф. Глинка. Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия (по сб. «Декабристы». М.—Л., 1951, стр. 341).

Лермонтова дружбы сама по себе, т. е. дружба, лишенная *прямого и явного* идейного содержания, дружба, которую на все лады воспевали такие поэты 20-х годов, как Дельвиг и Языков, в сознании передовых людей заметно потускнела, потеряла свое прежнее обаяние и перестроилась.[1] Но и отношение к *идейным* дружеским связям, представленным декабристами, в новых общественных и идеологических условиях несколько изменилось. В «интимно-политической» дружбе декабристского типа передовые люди этой эпохи уже не могли видеть той формы общения, которой можно было бы удовлетвориться в новых условиях политической борьбы. Новые формы отношений вырабатывались медленно и отчасти вслепую. Однако вряд ли можно объяснить случайностью ту страстную апологию национально-политического *товарищества,* которая пронизывала в «Тарасе Бульбе» Гоголя описание Запорожской сечи.

Едва ли не с наибольшей активностью новый стиль общения начал складываться в Московском университете, в котором еще в предшествующий период наметились к тому предпосылки. В аудиториях университета на одних скамейках сидели и представители дворянской молодежи, и выходцы из разночинской среды. Между теми и другими устанавливалась идейная связь, в которой преодолевались прежние ограни-

---

[1] Н. В. Станкевич решительно требовал, чтобы близость людей основывалась на идейной и только на идейной почве и чтобы все привходящие, чисто личные элементы отношений были отброшены. «Надобно выпутать себя из всех возможных житейских отношений, — писал Станкевич М. Бакунину 24 ноября 1835 г., — сделаться чужим человеком для всех, с кем не делишь одну господствующую мысль» («Переписка Н. В. Станкевича, 1830—1840. М., 1914, стр. 593). И еще, в письме к тому же корреспонденту от 8 октября 1836 г.: «Да, дружба наша неразрывна, — не отношения, не общий житейский интерес, не привычка связывает нас. Мы сошлись на идее, или, лучше сказать, в бескорыстной любви к добру, — и этот союз вечен» (там же, стр. 618). Белинский временами вполне разделял эту мысль Станкевича. «Для меня теперь человек — ничто, — писал он Н. Бакунину 7 ноября 1842 г., — убеждение человека — все. Убеждение одно может теперь разделять и соединять меня с людьми» (XII, 114).

ченные формы дружбы, замкнутой в пределах высшего сословия. Питомцы Московского университета, как пишет Герцен в «Былом и думах», «в его залах ... очищались от предрассудков, захваченных у домашнего очага, приходили к одному уровню, братались между собой и снова разливались во все стороны России, во все слои ее... Пестрая молодежь, пришедшая сверху, снизу, с юга и севера, быстро сплавлялась в компактную массу товарищества» (VIII, 107—108).

Политические союзы, дружеские кружки декабристов и их ближайших единомышленников — кружки, спаянные не только общей мыслью, но и волей к общему действию, — перестали существовать. На смену им пришли малочисленные по своему составу и скованные реакционной обстановкой последекабристского периода объединения смешанного, дворянско-разночинского типа, возглавляемые братьями Критскими, Н. И. Сунгуровым, П. А. Кашевским и др. Для членов этих кружков становилось все яснее, что их собственных сил недостаточно для того, чтобы сдвинуть с места историю, и что поэтому кружки должны опираться не только на самих себя, но и на широкие массы, установив с ними какие-то новые для русского общества, более тесные формы отношений, основу которых составит взаимное понимание и общность интересов. Показателем этих сдвигов и поисков явилась прежде всего агитация в революционных кружках указанного периода, которая приобрела иной характер, чем агитация декабристов. В то время как декабристы обращались к сравнительно узкому и однородному кругу людей, к солдатам — видя в них непосредственных и полусознательных исполнителей своих замыслов, — в этих кружках агитацию старались направить к населению в широком смысле слова, к простым людям всех слоев и разрядов.[1]

---

[1] Документальные данные по этому вопросу приводятся в статье Л. А. Мандрыкиной «После 14 декабря 1825 г. (Агитаторы конца 20-х — начала 30-х годов)» в сб. «Декабристы и их время». Материалы и сообщения Академия наук СССР, 1951, стр. 224—226, 230, 232.

Дружеские связи в кружках Белинского и Станкевича, Герцена и Огарева поддерживались преимущественно теоретическим общением. Кружки эти являлись лабораториями, где вырабатывалось мировоззрение передовых людей эпохи, — и в этом смысле имели большое общественное значение. Дружба, соединяющая участников этих кружков, не подкрепленная мыслью об общем политическом действии, как бы ушла внутрь, приобрела страстный, требовательный, исповеднический характер. Но и здесь раздавались голоса, выражающие недовольство замкнутой «оранжерейной» формой дружеского контакта.

Так, например, Белинского, который создал для себя культ дружбы и много о ней размышлял, начинают в средний и поздний период его деятельности в какой-то мере тяготить узкие рамки сложившихся в его кругу дружеских отношений, и он задумывается о возможности каких-то иных, более широких связей с людьми. Он признается Н. В. Станкевичу в 1839 году, что ему «больше всего недостает» «доброжелательства, участия и ласки не к одним слишком близким... людям, но и ко всякому человеческому явлению...» «Всякий кружок, — пишет он Николаю Бакунину 9 декабря 1841 года, — ведет к исключительности и какой-то странной оригинальности: рождаются свои манеры, свои привычки, свои слова, любезные для кружка, странные, непонятные и неприятные для других. Но это было бы еще ничего: хуже всего то, что люди кружка делаются чужды для всего, что вне их кружка, а все это — им». И далее: «У всякого человека должен быть свой уголок, куда бы он мог укрыться от ненастья жизни... но уголок и должен быть уголком, а не миром, жизнь же должна быть в мире» (XII, 77). Не удивительно, что через несколько лет эти и близкие им мысли приведут Белинского к резкой критике романтической дружбы. Дружба, по его мнению, выраженному в его последнем обзоре русской литературы, нужна романтикам, «чтоб удивить мир и показать ему, как великие натуры в дружбе отличаются от обыкновенных людей, от толпы» (X, 336).

В новой обстановке товарищи отыскивались уже не только в знакомых дворянских семьях, но и в любой среде, в любом углу Российской империи. В «Записках одного молодого человека» Герцена (писались в конце 30-х годов) рассказывается, как автор записок в захолустном городе Малинове встретился с местным доктором — и между ними сразу установился внутренний контакт. «Говорят, — комментирует эту встречу автор, — что храмовые рыцари везде узнавали друг друга, узнавали даже степень свою в таинствах и силу в ордене при встрече. Это только с первого взгляда кажется удивительным: мы все храмовые рыцари, и *свой своего* узнает по трем-четырем словам. Итак, нет ничего удивительного, что два выходца университета поняли тотчас друг друга в Малинове».[1]

Здесь говорится об установлении тесной идейной связи между людьми, воспитанными одной и той же высокой и прогрессивной культурой, имевшими общий интеллектуальный опыт. Но передовые люди того времени в их поисках внутреннего контакта с другими людьми уже не могли ограничиться заменой круга своих единомышленников, принадлежащих к одному сословию, другим, более широким, но культурно однородным кругом «храмовых рыцарей». «Храмовые рыцари» 30-х годов настойчиво пытались оглядеться по сторонам, внимательно всмотреться в окружавших их простых людей, своих соседей по жизни, — людей чуждой им породы и культуры и все же близких им по своей судьбе перед лицом враждебного тем и другим античеловеческого строя общественных отношений. И можно предполагать, что в сознании «храмовых рыцарей» русского освободительного движения уже тогда исподволь начинали зарождаться те мысли, которые многими годами позже сформулировал Добролюбов, имея в виду идеал народного поэта,

[1] Рассуждение о «храмовых рыцарях», «близких родственниках души», имеется у Герцена и в его эскизе «Встречи», написанном несколькими годами раньше, чем «Записки одного молодого человека».

но, конечно, не ограничивая свои требования одной лишь литературной областью: «надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...»[1]

Стремление установить широкие связи с людьми, близкими по своей судьбе, переоценка общественно-исторических возможностей дружбы у одних и, вместе с тем, вызванное реакцией внутреннее обособление и ослабление всяческого, а в том числе и дружеского, контакта у других, наконец оба эти явления в их сложном единстве у третьих — составляют вполне уловимые и характерные черты культуры общественных и личных отношений передовых кругов того времени.[2] Наиболее отчетливо они выразились в лирике 30-х годов, в которой, если сравнить ее с лирикой предшествующего периода, можно увидеть явный спад дружеской темы. Дружеские послания в эти годы уже перестают быть одним из ведущих жанров поэзии. Даже Огарев, будучи одним из первых на том «пиру дружбы», о котором вспоминал Герцен, посвятил ей

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полное собр. соч., т. 1, 1934, стр. 235.

[2] Если подходить к вопросу в более широком социально-историческом плане, мы должны будем отметить существование в жизни русского общества XIX века процессов, которые способствовали укреплению дружеских связей и, наоборот, — разрушению их. Несомненно, к распадению этих связей вел рост капиталистических денежных отношений, вызывающий конкуренцию, борьбу за существование, «войну всех против всех». Поэтому в тех кругах русского общества (торговая среда, чиновничество), в которых денежные отношения и всяческие виды конкуренции играли особенно большую роль, вместе с развитием этих отношений в 1830—1840 годах наблюдается явное вырождение дружбы. Оно выразилось, между прочим, в распространении иронических или цинических оценок дружбы. Такое отношение к дружбе в «деловой среде» было очень точно подмечено в книге Я. Буткова «Петербургские вершины». Автор-рассказчик, имитируя дух описываемой среды, сетует в этой книге на «неотвязчивость» «верных друзей» и «нестерпимость *хороших приятелей»*, хотя признает, что иногда из приятеля можно «сделать хорошее употребление» («Петербургские вершины», кн. 1, 1845, стр. 84).

в 30-е годы значительно меньшее количество стихотворений, чем это сделал в свое время молодой Пушкин, Дельвиг и их современники. То же можно сказать о Полежаеве и особенно о Красове.

В лирике Лермонтова, по сравнению с предшествовавшими ему поэтами, культ дружбы также заметно ослабел.

Конечно, лирический герой Лермонтова на всем протяжении творчества поэта сохраняет способность к дружбе и относится к ней как к высокой ценности. В стихах Лермонтова 1829 и, отчасти, 1830 года еще отражается — и довольно ярко — культ дружбы, свойственной поэзии 20-х годов. Во многих стихотворениях Лермонтова того времени ставится вопрос о дружбе, встречаются обращения к друзьям или сами стихотворения, по своему жанру, являются то серьезными, то шутливыми дружескими посланиями с конкретным адресом.[1] Причем в некоторых из этих стихотворений звучит традиционная тема прославления друзей и веселой дружбы с пирушками и бутылками («Пир», «К друзьям», «Посвящение»). В результате вокруг лирического героя юного Лермонтова намечается некий пунктирный образ дружеской *среды*, в которой герой явно заинтересован. Но дружеской идиллии не получается в лермонтовской поэзии даже в самый первый период ее развития. Тема удовлетворенной дружбы уже и тогда заглушается и перекрывается у Лермонтова трагическими декларациями о том, что дружбы на земле не существует, что она обманчива, что он «не умел ужиться с другом» и что те, кого он в отдельных случаях считал своими друзьями, оказались недостойными этого имени (I, 13, 41, 85, 128, 139, 367 и др.). Лирический герой юного Лермонтова ищет подлинной дружбы, но, подобно Байрону, с тоскою признает, что не находит ее:

---

[1] Подбор дружеских обращений, входящих в текст ранних стихотворений Лермонтова, см. в книге Н. Л. Бродского «М. Ю. Лермонтов. Биография», т. 1. М., 1945, стр. 152.

...Ныне, жалкий, грустный, я живу
Без дружбы, без надежд, без дум, без сил...
(1830, I, 140).

В 1831 году тема дружбы заметно убывает в лирике Лермонтова, а затем на несколько лет почти вовсе прерывается. Достаточно сказать, что за четыре года, с 1832 по 1835, поэт написал, в сущности, лишь одно стихотворение, в котором эта тема прозвучала («В рядах стояли безмолвной толпой»).

Дружеская тема вновь появляется в зрелой лирике Лермонтова, но приобретает в ней новый оттенок. Лермонтов пишет в этот период ряд стихотворений, посвященных главным образом его приятелям-гусарам (Н. И. Бухарову, А. Л. Потапову, М. И. Цейдлеру). Эти стихотворения небрежны по тону, добродушно-насмешливы, ироничны и полностью лишены серьезности и глубины в подходе к теме. Они также создают образ среды, окружающей лирического героя, но среды скорее уж не дружеской, а приятельской, молодечески-гусарской, с которой герой связан лишь внешней стороной своей жизни, атмосферой шуток и проказ. В лирике и поэмах Лермонтова есть намеки, создающие впечатление, что этот тип легких приятельских отношений, своеобразный modus vivendi его лирического героя, установился для этого героя не только в гусарской «полковой» компании, но, на особый лад, и в других сферах. Именно таким намеком звучат, например, известные стихи Лермонтова, посвященные С. Н. Карамзиной:

Люблю я парадоксы ваши
И ха-ха-ха и хи-хи-хи,
С[мирновой] штучку, фарсу Саши
И Ишки М[ятлева] стихи...

Правда, в последние годы своей жизни Лермонтов создал замечательные стихотворения, в которых тема дружбы была поднята на большую высоту и прозвучала исключительно весомо и задушевно: «Спеша на север издалека» (1837), «Памяти А. И. Одоевского» (1840) и послание 1841 года, посвященное Е. П. Ростопчиной (сюда же относится

отчасти и упомянутое выше стихотворение «В альбом С. Н. Карамзиной»). И однако эти стихотворения не отменяют положения о том, что мир лирического героя Лермонтова лишен той полноты дружеского общения, которой характеризовалась русская поэзия 20-х годов. Число этих стихотворений невелико. Имена А. Одоевского и Е. Ростопчиной, появившись в зрелой лирике Лермонтова лишь один раз, не создают в ней той *традиции* многократно повторяющихся дружеских имен, которую мы знаем, например, у Пушкина. Кроме того, за этими именами, в обоих соответствующих им стихотворениях нет образа дружеского круга в целом — обязательного и естественного для пушкинской лирики. Иначе обстоит дело в стихотворении «Спеша на север издалека», в котором во множественном числе и при этом почти в декабристской тональности, горячо и воодушевленно говорится о «друзьях и братьях», «добрых, пылких, благородных». Но, во-первых, это стихотворение — исключение, оно — единственное в своем роде и не может заменить собой целую традицию в жизни лирического «я». Во-вторых, образ друзей дается здесь через дымку расстояния и воспоминаний, — память о них приходит не в тот момент, когда герой поддерживает с ними непосредственное общение, а как бы в силу особого нажима обстоятельств, исключительного случая — разлуки, без которого они, как видно, не могли войти в сферу его поэтического переживания. Следовательно, и здесь дружба не составляет «поэтического воздуха», окружавшего героя поэтов 20-х годов, а требует для своего выявления дополнительного воздействия, исключительной ситуации.

Здесь следует обратить внимание еще на один факт, который подтверждает мысль о том, что в объяснении отмеченных выше явлений в лирике Лермонтова чисто биографические данные не могут играть решающей роли. У Лермонтова как человека не было такого количества друзей, как у молодого Пушкина, но всё же они были, и среди них — люди, тесно связанные с ним в идейном, психологическом и просто в житейском смысле. Но в то время как Пушкин,

обращаясь в своем лирическом творчестве к чрезвычайно широкому кругу своих знакомых, главное внимание сосредоточивал на своих лучших друзьях, Лермонтов — как лирик — в отношении наиболее близких ему лиц, таких как С. А. Раевский, А. А. Столыпин (Монго), М. А. Шан-Гирей, М. А. Лопухина, хранил полное молчание. Для Пушкина факт дружбы сам по себе представлял поэтическую ценность и становился объектом поэзии не только под влиянием особых привходящих обстоятельств, но и помимо этих обстоятельств, вполне свободно и легко — в стихах, обставленных самыми ординарными мотивировками (ответ на послание, мимолетная полемика и пр.). И, кроме того, Пушкин обращался не только к тому или иному из своих друзей, но и ко всем друзьям своей молодости, к лицейскому содружеству, которое служило ему постоянным источником вдохновения, предметом высокой и громкой поэзии.

Стихи Лермонтова нужно специально изучать и расшифровывать, чтобы найти в них материал, отражающий существенные стороны его общения не с отдельными друзьями, а с дружеской средой в целом: в Благородном пансионе, в так называемом «лермонтовском кружке» студентов Московского университета или в петербургском «кружке шестнадцати». При этом выпады против дружбы у зрелого Лермонтова (в «Герое нашего времени», в «Сашке») приобретают более резкий характер, чем у Лермонтова юного. Дружба в лирическом сознании поэта, очевидно, лишилась какой-то части того ореола, который окружал ее в творчестве Пушкина. У Пушкина, в особенности до «Онегина», лирические обращения к друзьям носили характер непрерывного потока, представляли собой неиссякаемую лирическую стихию. У Лермонтова они стали более редкими и спорадическими. «Автор видит в дружбе одни шипы», — писал Белинский в статье о «Герое нашего времени» (IV, 262). И это положение Белинского с известными ограничениями можно распространить и на лирику Лермонтова.

Однако, отходя от культа дружбы, Лермонтов про-

должает стремиться к укреплению связей с человечеством и людьми. Он ищет «души родной» (II, 109), мечтает о человеке, которому можно было бы «руку подать в минуту душевной невзгоды», и даже — о самом факте присутствия этого человека рядом и даже вдали («Сосна», «Сон»). Лирический герой Лермонтова мог бы повторить клятву Мцыри:

В душе я клятву произнес:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.

По-видимому, этот «родной незнакомец» важен Лермонтову не столько конкретным человеческим содержанием своей личности, а прежде всего тем, что он — человек. И все же, как показывает поэма о Мцыри, лермонтовская мечта о человеке может сближаться и нередко сближается в творческом сознании поэта с думой о родном народе и родном крае («родина» героя поэмы), где этот человек должен отыскаться. «Между двумя лагерями (Россией народной и Россией европеизированной. — *Д. М.*), — утверждал Герцен, — порвалась всякая связь, — необходимо было ее восстановить...» (VII, 214). И Лермонтов интуитивно улавливал это задание времени.

Именно здесь и следует искать предпосылки к лермонтовской теме простого человека. Эта тема, проходящая через все творчество поэта, имеет большое значение. «Лермонтов... — писал Добролюбов, — умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе».[1] В последней части приведенной цитаты нельзя не заметить преувеличения. Представление о народе как источнике правды и жизненной энергии, способных обновить образованное общество, конечно, не сложилось у Лермонтова в ясную и отчетливую идею, которая могла бы контроли-

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полное собр. соч., т. 1. М., 1934, стр. 238.

ровать душевную жизнь и поведение его героя. Однако элементы этого представления в сознании Лермонтова очевидно были. Мысль о простом человеке не могла заменить поэту идею народа, и тем не менее приближала его к этой идее, конкретизировала ее. Тема простого человека явилась одним из тех звеньев, которые все прочнее и прочнее связывали творчество Лермонтова с народной жизнью и народным мироощущением.

Упорная лермонтовская мысль о простом человеке отражает наметившееся в то время, еще не выявленное четко стремление передовых русских людей к переходу от ограниченного в своих социальных возможностях «культа дружбы» к тому, чтобы найти для себя более широкую, чем прежде, «общедемократическую» базу и опору. В этом смысле творчество Лермонтова является одним из явных симптомов роста демократической идеологии русского общества.

Выше уже было сказано о том интересе к простым людям, которым была широко охвачена русская и зарубежная литература 20—30-х годов. Образы простых людей раскрывались прогрессивной литературой с глубоким сочувствием, в их положительном, поэтическом содержании. При этом бо́льшая часть писателей того времени не пыталась искать в простом человеке качеств, которых не хватало образованной общественной верхушке и которые подымали его в моральном отношении над представителями этого общества. Однако уже и в тот период в передовых рядах русской литературы выражались и другие мнения по этому вопросу.

Пушкин, как уже было отмечено, не впадая в односторонность, нашел в «естественных людях» — цыганах — образец морали более высокой, чем мораль индивидуалиста Алеко. Мысль об огромном духовном богатстве народных масс была близка молодому Огареву. В наброске диалога «Толпа» (1831—1834?) устами своего героя он утверждает в форме вопроса: «Возьми... хотя бы... наш православный народ: неужели в этих остроумных физиономиях, в этой огром-

ной способности понимать, в этой оборотливости ума не заключается достаточных элементов, чтобы созиждить стройное гармоническое целое, чтобы человечеству показать чудный пример общественной жизни, выказать его прекрасное назначение?» «Люблю я народ, — писал Герцен Н. А. Захарьиной 6 сентября 1835 года, — люблю, несмотря на его невежество... ибо сквозь всей этой коры проглядывает душа детская, простота, даже что-то доброе».

Логическое развитие этих взглядов в отдельных случаях приводило к признанию того, что народ в духовном отношении богаче господствующих классов. Эта мысль отчетливо прозвучала в письме Гоголя к М. П. Погодину от 1 февраля 1833 года. Касаясь пьесы Погодина о Борисе Годунове, Гоголь советовал автору перестроить ее так, чтобы действующие в ней бояре были представлены глупыми. «Это необходимо... — утверждал Гоголь. — Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина! А доказательство в наше время».[1]

Белинский уже в «Литературных мечтаниях» (1834) говорил о народности как об «альфе и омеге нового периода». И здесь же он отмечал, что народность, «национальная физиономия» — хотя она и составляет принадлежность всех общественных классов, — в России «всего больше сохранилась в низших слоях народа». В связи с этими мыслями Белинского можно понять, что в 1836 году в статье о «Московском наблюдателе», сравнивая представителя светской образованности, «человека *со вкусом*» и представителя народа «без образования... без способности критицизма», «человека с *чувством»,* он решительно становится на сторону второго (II, 162).

Об отношении Белинского к простым людям легче всего составить представление на основании его суждений о Максиме Максимыче — герое лермонтовского романа. Белинский отмечает ограниченность умственного горизонта Максима Максимыча, называет его «добрым простаком», и наряду с этим говорит о его

[1] Н. В. Гоголь. Полное собр. соч., т. X, 1940, стр. 255

«человечности» (курсив Белинского), о его «чудесной душе», «золотом» сердце, о его «глубокой и богатой» натуре, о том, что он «высок и благороден», что у него «простая красота» и что он «понимает все человеческое и принимает в нем горячее участие». И в заключение — известное обращение к читателю, заменяющее вывод из этой характеристики: «Не правда ли, вы так свыклись с ним (с Максимом Максимычем. — *Д. М.*), так полюбили его, что никогда уже не забудете его, и если встретите — под грубой наружностию, под корою зачерствелости от трудной и скудной жизни — горячее сердце, под простою, *мещанскою* речью — теплоту души, то, верно, скажете: «Это Максим Максимыч»?.. И дай бог вам поболе встретить, на пути вашей жизни, Максимов Максимычей...» (IV, 205, 220, 224—225). А значительно позже — уже не о простом человеке, а о простых людях, о русском народе: «Удивительное существо — народ! Почти всегда невежественный, грубый, ограниченный, слепой, — он непогрешительно истинен и прав в своих инстинктах...» (VII, 521). И еще: «Русский народ не таков (как французы. — *Д. М.*); мистическая экзальтация вовсе не в его натуре; у него слишком много для этого здравого смысла, ясности и положительности в уме, и вот в этом-то, может быть, и заключается огромность исторических судеб его в будущем» (X, 215).

Вместе с тем в статьях Белинского, начиная с «Литературных мечтаний», отражаются глубокие раздумья критика о связи и об отношениях народа и образованного общества. Наибольшей зрелости взгляды Белинского по этому вопросу достигли в последующий период его жизни, когда Лермонтова уже не было в живых. Так, в статье 1844 года о «Парижских тайнах» Э. Сю, противопоставляя французский народ захватившей власть французской буржуазии, Белинский заявлял о том, что народные массы служат основным источником духовной жизни нации. У народа, — утверждал он, — «есть будущее, которого уже нет у торжествующей и преобладающей партии, потому что в народе есть вера, есть энтузиазм, есть сила

нравственности». И еще: «В народе уже быстро развивается образование, и он уже имеет своих поэтов, которые указывают ему его будущее, деля его страдания и не отделяясь от него ни одеждою, ни образом жизни. Он еще слаб, но он один хранит в себе огонь национальной жизни и свежий энтузиазм убеждения, погасший в словах „образованного общества"» (VIII, 174, 173). И о том же в статье 1846 года: «Еще страннее приписать большинству народа только дурные качества, а меньшинству — одни хорошие... Меньшинство скорее может выражать собою более дурные, нежели хорошие стороны национальности народа, потому что оно живет искусственною жизнью, когда противополагает себя большинству, как что-то отдельное от него и чуждое ему. Это видим мы и в современной нам Франции, в лице bourgeoisie — господствующего теперь в ней сословия. Что же касается до великих людей, — они по преимуществу дети своей страны. Великий человек всегда национален как его народ, ибо он потому и велик, что представляет собою свой народ» (X, 31).[1]

Понятно, что размышления Лермонтова в той области, которую затронул Белинский в своих высказываниях при жизни и вскоре после смерти поэта, по своему складу и форме не совпадали с этими взглядами. Лермонтов не был склонен теоретизировать, тем более на социальные темы, и в особенности был далек от каких бы то ни было программных тезисов и призывов — всего того, что составляло характерную особенность приведенных высказываний Белинского. И все же тема простого человека и тема народа в лер-

[1] Одновременно с Белинским и до него эти мысли высказывались во французской прогрессивной литературе, в частности в произведениях Жорж Санд. Более того, противопоставление людей из народа, в качестве положительных героев, рядовым представителям привилегированного общества, изображенным чаще всего как болезненное порождение цивилизации высших классов, лежало в основе едва ли не всех романов Ж. Санд 30-х годов, начиная с «Валентины». «Я люблю ваших пролетариев,— писала Ж. Санд в 1836 году сен-симонисту Адольфу Геру, — ...потому что я вижу в них семя истины, зерно будущей цивилизации» («Correspondance», 1, Paris, 1882, p. 340).

монтовском творчестве, при всей самобытности и «стихийности» ее постановки и ее движения у Лермонтова, развивалась приблизительно в том же направлении, в каком она развивалась у Белинского.

3

Тема простого человека, как уже было сказано, возникает у Лермонтова на всех этапах его творческого пути, но своего максимального значения достигает в пору художественной зрелости поэта и его реалистических исканий. В отличие от многих авторов, предшествовавших ему в разработке этой темы, Лермонтов изображает «естественного» и простого человека не только эпически-объективно, но и лирически, насыщая его образ субъективным содержанием. Поэтому тема человека, близкого к народу, присутствует у Лермонтова не только в его «эпических жанрах», в прозе, в поэмах, в драматургии, но и в лирических стихотворениях.

Как поэт-романтик, в творчестве которого постоянно нарастали тенденции к реалистическому методу, Лермонтов подходит к этой теме двумя параллельными путями.

Создавая романтические образы героев и героинь, обладателей высоких духовных ценностей, он вскрывает в их личности комплекс «естественного человека» и в ряде случаев считает необходимым мотивировать эту присущую им высокую человечность и способность презирать зло «сильных мира» плебейским их происхождением или жизненной и моральной связью с патриархальной народной почвой. К таким героям относится сирота и плебей Фернандо («Испанцы», 1830), которого Б. М. Эйхенбаум называет «вариантом «молодого человека недворянского происхождения в России» [1]. По-видимому, к ним можно

---

[1] Б. М. Эйхенбаум. Драмы Лермонтова. В кн. М. Ю. Лермонтов. Полное собр. соч., т. 3. М.—Л., 1947, стр. 473.

отнести и героя поэмы «Моряк» (1832) — матроса, родившегося в «семье безвестной». К ним принадлежит боярский холоп, «презренный раб», «найденыш», а впоследствии разбойник Арсений из «Боярина Орши». Таким героем является и Мцыри, монастырский послушник, «могучий дух» которого, как сказано в поэме, был унаследован им от его простых и гордых «отцов» — горцев. Знаменательно, что названные здесь герои являются у Лермонтова носителями бунтарского начала, он доверяет им протест — самое высокое в его поэтическом мире проявление личности.

Второй аспект темы простого человека у Лермонтова — *реалистический* или приближающийся к реализму. Здесь можно говорить, уже без всяких ограничений, об образах простых людей в прямом смысле слова. К ним принадлежат образы слуг и крестьян из ранних лермонтовских пьес и из «Вадима», «молодой человек... недворянского происхождения» из чернового наброска Лермонтова, известного под названием «Сюжет трагедии» (1830), в особенном смысле — Красинский из «Княгини Лиговской» (1836), отчасти Оленька из «Арбенина» (1836), купец Калашников (образ героизированный, не лишенный романтического оттенка), Максим Максимыч, отчасти Бэла (реалистический вариант «естественного человека»), герой очерка «Кавказец» (1841) и некоторые другие.

Эти персонажи, как было отмечено выше, неоднородны по своему положению в обществе и по своей идейной характеристике. Красинский — мелкий чиновник, Калашников — купец, Максим Максимыч — армейский офицер. Бо́льшая их часть — разночинцы, но не «маленькие» и не забитые люди. В противоположность некоторым героям петербургских повестей Гоголя, они не нуждаются в снисхождении и не возбуждают жалости даже тогда, когда находятся в униженном состоянии. В них есть гордость и самолюбие и чувство собственного достоинства.

Максим Максимыч близок к массовому, народ-

ному, «стихийному» сознанию. Лермонтов говорит о гибкости его ума, о его способности «применяться к обычаям» чужих народов, о присутствии в нем «ясного здравого смысла» и находит нужным подчеркнуть национально русский характер этих качеств.[1] Максим Максимыч — человек большого сердца, неизменно обращенного к людям, цельный и душевно здоровый, стойкий, бодрый и трезвый, с прочными моральными устоями и критериями, но с узким кругозором и с ограниченными возможностями анализа и критики действительности. Эти свойства Максима Максимыча во многом присущи и купцу Калашникову. Но у Калашникова есть широта страсти,

---

[1] Конечно, наиболее широко они были представлены в то время в крестьянских массах. В. И. Ленин считает здравый смысл качеством, повсеместно присущим крестьянству: крестьянин, пишет он, «не только у нас, а и во всем мире является практиком и реалистом» (В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 187).

Во внутренней близости Максима Максимыча к людям из народа в прямом смысле слова (как они мыслились и изображались в 30-х годах) можно удостовериться, сопоставляя его образ с образами простонародных персонажей, созданными литературой того времени. Так, у Максима Максимыча несомненно есть общие черты с выведенным в пьесе самого Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» (1830) слугой Юрия Волина — Иваном, человеком добрым, чутким, бодрым и справедливым

Напоминает Максима Максимыча и Терентьич — старик ветеран, тюремный сторож, человек «простой души», о котором рассказывает Герцен в наброске 1835 г. («Арест и высылка»). Еще в большей степени можно сблизить Максима Максимыча по складу его личности с отставными солдатами-служаками из крестьян, изображенными в трех произведениях: в повести Н. Полевого «Рассказы русского солдата» (напеч. в 1834 г.), в повести В. Даля «Отставной» (дата не установлена) и в бытописательной поэме П. Катенина «Инвалид Горев» (1835). В особенности приближается к Максиму Максимычу герой Н. Полевого — Сидор. «Это был отставной солдат, седой безногий старик на деревяшке, — характеризует его автор, — изношенная ленточка с Георгиевским крестом, добрый, веселый вид его, ласковый привет всех проходивших мимо его, что показывало, как уважала его целая деревня... Он родом из Курской губернии, из однодворцев, был отдан в военную службу, долго служил... Добрый старик!.. И теперь еще ясно могу я себе представить твои седые волосы, твой кровью купленный крест... вижу... огонь, сверкавший в гла-

поэтический размах и способность к протесту, которой у Максима Максимыча не обнаруживается. Этой способностью встать на защиту своих прав обладает и Красинский: в противоположность Максиму Максимычу Красинский дорос до критического отношения к жизни, хотя по своим личным жизненным идеалам не подымается над уровнем окружающего его общества.

Идейные и художественные функции и интеллектуальное содержание этих героев весьма различны, и всё же «внутренние фонды» их имеют много общего. В изображении человека народного сознания Лермонтов продолжает охарактеризованную выше прогрес-

---

зах твоих, когда ты рассказывал мне о гибельных битвах, и слезу, появлявшуюся в глазах твоих при воспоминании о родных, некогда близких твоему сердцу; грустную улыбку, с какою смотрел ты на свое состояние... Желал бы я передать другим что-нибудь из твоих рассказов; но тронут ли они других так, как трогали меня? Чем заменить твой вид, твой взгляд, твои движения, твое простое красноречие сердца? Прибавляя что-нибудь *искусственное,* я только обезображу твое добродушное повествование...» (Цит. по кн. «Русские повести XIX века 20—30-х годов» под ред. Б. С. Мейлаха, т. II. М.—Л., 1950, стр. 13, 14).

Выраженное здесь, близкое Лермонтову, понимание русского народного характера нашло себе место не только в художественных образах произведений Н. Полевого, но и в его декларациях. «Не бойтесь грубого балахона и зипуна крестьянского, — писал Н. Полевой в повести «Мешок с золотом». — Под ним часто бьется сердце золотое, доброе, горячее. Русский крестьянин говорлив, словоохотен: поговорите с ним, спросите у него; не пугайтесь его неученого выговора, его невылощенных фраз: вы найдете в них ум свежий, простой, и, нередко, сильный» (Н. Полевой. Сб. «Мечты и жизнь», ч. 4. М., 1834, стр. 13, 14; первоначально — в «Московском телеграфе», 1829, № 10—11).

Эти сопоставления доказывают объективное сходство Максима Максимыча с простыми людьми, изображенными в повестях 30-х годов. Но и непосредственное восприятие открывает в этом образе прежде всего черты простого человека. Интересным и ярким примером такого восприятия, относящегося к нашему времени, является стихотворение В. Саянова «Максим Максимыч» («Литературный современник», 1941, № 7—8). В этом стихотворении, напечатанном в первые дни Отечественной войны, образ Максима Максимыча становится символом стойкости простого русского воина.

сивную «радищевскую» линию в русской литературе. Это выражается в том сочувствии, с которым он обычно выделяет, без какой-либо предвзятой идеализации, положительные черты своих простых героев, соответствующие представлению о народном характере, — цельность их мыслей и чувств, искренность, непосредственность и чаще всего — активность. Это сказывается еще и в том, что Лермонтов не стремится прикрасить их социальную судьбу, но изображает ее во всем ее неблагополучии и трагизме.

Этот факт в значительной мере подводит к определению того места, которое занимают разночинцы Лермонтова среди соответствующих образов предшествующей и современной ему литературы.

Уточняя общие положения, высказанные в начале этой работы, можно утверждать, что Лермонтов, в противоположность ряду других писателей 30-х годов (о них — выше), не довольствуется введением в литературу простого человека как объекта любопытного или вызывающего снисходительную жалость. Он примыкает к традиции тех произведений — иногда сочетая, иногда разделяя их различные методы, — в которых люди из народа выводятся, во-первых, в героическом аспекте, во-вторых, в свете социальных противоречий эпохи и, в-третьих, в сопоставлении их с людьми высокой культуры.

Последний из указанных путей в изображении Лермонтовым простого человека, как уже отмечалось, имеет для понимания его творчества особенно большое значение.

Дело в том, что *человек из народа у Лермонтова неотступно следует за его высоким трагическим героем.* Хотя эти персонажи глубочайшим образом отличаются от Санчо-Панса и Дон-Кихота, но все же некоторая аналогия между их идейным соотношением и соотношением героев Сервантеса, также представляющих собой два аспекта народной души, может быть установлена. Конечно, органически входя в систему лермонтовского творчества, простой человек отнюдь не заслоняет *основного* героя, не посягает на его первенство и господство, но взаимодействует с ним

и корректирует его. Устанавливая эту корректирующую роль человека народного сознания, Лермонтов развивает пушкинскую традицию, наиболее четко намеченную в «Цыганах», а по существу, хотя и не столь обнаженно, — и в «Евгении Онегине».[1]

Герои-индивидуалисты у Лермонтова в ряде самых центральных его произведений сопоставляются со своими «антагонистами» — с простыми людьми: Печорин из «Княгини Лиговской» — с Красинским, Кирибеевич — с Калашниковым, Печорин из «Героя нашего времени» — с персонажами, близкими к народному сознанию. Красинский некоторыми чертами похож на основного героя «Княгини Лиговской» Жоржа Печорина, но превосходит его страстью и энергией, имеющей чисто плебейский практический характер. Логика сюжета неоконченного романа Лермонтова развивается так, что Красинский, по-видимому, должен прийти к моральной победе над своим оскорбителем и, может быть, стать его счастливым соперником.[2]

---

[1] Намек на эту ситуацию можно увидеть также в повестях Герцена «Елена» (1838) и Н. Полевого «Эмма» (1834). Рассказывая о впечатлении своих знакомых от чтения «Елены», Герцен писал Н. А. Захарьиной: «...чрезвычайно хвалят Ивана Сергеевича, который торжествует детской душой над неугомонным князем» (письмо от 27 марта 1838 г.). Корректирующую, хотя и эпизодическую роль по отношению к разочарованному индивидуалисту, главному герою драматической поэмы Кюхельбекера «Ижорский», играет в этом произведении один из второстепенных его персонажей, бедный и простодушный дворянин, служащий у Ижорского, — Честнов (см. часть 2, действ. 2, явл. 4).

[2] Косвенным подтверждением возможности такого сюжетного хода может служить «Исповедь сына века» А. Мюссе — роман, созданный одновременно с «Княгиней Лиговской» и близкий Лермонтову по своим тенденциям. Соперничество в любви, происходящее между главным героем романа, разочарованным дворянским юношей Октавом де Т..., и простым человеком Анри Смитом (мелкий чиновник, бедняк и труженик) кончается фактическим торжеством последнего. То обстоятельство, что Смиту отводится в романе Мюссе лишь несколько страниц, а Красинский занимает в «Княгине Лиговской» одно из центральных мест, — не препятствует правомерности данного сопоставления.

Три из пяти новелл, составляющих в своей совокупности содержание «Героя нашего времени», основаны на соотнесении Печорина с людьми народного склада: с Бэлой, с Максимом Максимычем и с девушкой-контрабандистской. В связи с поставленной здесь темой образы Печорина и Максима Максимыча должны интересовать нас в первую очередь.

В итоговом романе Лермонтова главным героем остается, конечно, Печорин — одна из центральных фигур в духовном развитии русского общества 30-х годов. Но та правда, носителем которой является Максим Максимыч, не тускнеет от сопоставления ее с правдой его товарища, превосходящего скромного штабс-капитана яркостью и блеском. Каждый из них сформирован ограниченной в своих возможностях эпохой и поэтому идейно ограничен, т. е. до известной степени «неполноценен». Печорина, принадлежащего по своему рождению и положению к дворянской верхушке, но оторвавшегося от нее, ограничивает его эгоизм, его духовный и не только духовный аристократизм, «изысканность», разобщенность с народом и фаталистическое отношение к своему гражданскому бездействию. Максима Максимыча — представителя широкого круга простых людей, сознание которых еще не пробуждено, — ограничивает интеллектуальная детскость, неразвитость его личности, еще не созревшей до сознательной жизни и пассивно отдающейся стихиям господствующей идеологии (отсюда — симпатия к Максиму Максимычу со стороны консервативных читателей романа, понимавших этот образ односторонне).

Особенности обоих этих героев продемонстрированы Лермонтовым разными методами, и, между прочим, методом сопоставления. Каждый из этих персонажей служит фоном, на котором воспринимается другой. Каждый из них заключает в себе то, чего другому недостает. Идейное и лирическое «я» Лермонтова, его голос, звучащий в голосах его героев и раскрывающийся в сюжетной логике его произведений, — это не только голос Арбенина, Печорина и Демона, но и купца Калашникова, и Максима Мак-

симыча.[1] Мятежный эгоцентризм и высокий интеллектуальный скепсис основных героев драматически сопоставляется поэтом с правдой простых людей, за которыми стоит народная этика и «органическое» сознание. Именно в этом сочетании двух голосов, как уже было сказано в первой статье (стр. 64—65), и следует видеть один из важнейших признаков структурной самобытности художественного сознания и творчества Лермонтова.

В частности, вопрос о простом человеке должен быть принят во внимание при исследовании взаимоотношений творческой системы Лермонтова и Байрона.

Тема простого человека, имевшая для Лермонтова такое большое значение, почти не затрагивалась великим английским романтиком (она прозвучала у него, пожалуй, лишь в трагедии «Марино Фальеро»), а соответствующая ей тема «естественного человека» чаще всего трактовалась отвлеченно-психологически и абстрактно-философски, вне связи с вопросом о народном характере («Манфред», «Каин», «Остров» и др.) И это обусловливалось, очевидно, не только тем, что реалистическая тенденция в произведениях Байрона была несравненно слабее, чем у Лермонтова, но, по-видимому, и какими-то другими причинами идейно-социального и творческого порядка. Байрон ненавидел рабство, горячо сочувствовал народным массам, восстающим против тирании, но изображал их обобщенно, суммарно, соблюдая расстояние между ними и своим авторским *я*. Герои Байрона и стоящий за ними автор борются за свободу личную и общественную, но остаются лишенными ясных перспектив на то, чтобы установить подлинный контакт с наиболее живым и морально

---

[1] Применительно к «Герою нашего времени» к этой мысли подошла Л. Гинзбург в своей книге «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940). «Автор (т. е. Лермонтов. — *Д. М.)*, — пишет Л. Гинзбург на стр. 171, — вмещает речевые стили своих рассказчиков, выражающие их жизнеощущение, и тем самым охватывает сполна тот объективный мир, который каждый из них воспринял в определенном суженни и преломлении».

стойким из их современников — человеком из народа[1]. Байрон в этом отношении был, по-видимому, не так уж далек от того типа сознания, которое позже охарактеризовал П. А. Вяземский:

И презирал он человека,
И человечество любил.

(«Сфинкс, не разгаданный до гроба»)

В лирике Лермонтова, как и во всем его творчестве, образы «естественного» и простого человека имеют принципиальное значение и присутствуют безотлучно, хотя, разумеется, так же как и в «Герое нашего времени», не становятся ее основным центром и как законченные образы входят лишь в небольшое число стихотворений.

Образы людей из народа в одних случаях «сюжетно» взаимодействуют с лирическим героем поэта, в других — выступают самостоятельно, как бы независимо от него. Обычно они намечены лишь штрихами, недовоплощены, слабо объективированы, но от этого не теряют своей роли и лирического звучания.

Уже в самом раннем из дошедших до нас стихотворений Лермонтова «Осень» (1828) мельком упоминается о пахаре. Нарисованный в стихотворении пасторальный фон («меж цветов») указывает литературное происхождение образа пахаря, связанного с традицией сентиментальной поэзии. В стихотворении 1829 года «Русская мелодия» поэт, ради сравнения, говорит о «певце простом», сидящем с «балалайкою народной» (ср. образы народных певцов в «Путешествии» Радищева, в главе «Клин», и в «Рыбаках» Гнедича). Эпитеты, которыми наделяется этот певец — «простой», «бескорыстный и свободный», — выводят его образ из нейтрального состояния, ставят над ним положительный знак и — что самое важное — заста-

[1] Приходится выразить сожаление, что в содержательной статье М. Нольмана «Лермонтов и Байрон» («Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова», сб. 1. М., 1941) — единственной специальной работе советского периода, посвященной сопоставлению этих авторов, — указанный вопрос не был поставлен.

вляют читателей, помнящих сентиментальные и романтические антитезы, почувствовать в нем затаенное противопоставление естественности и простоты, как безусловных ценностей, чему-то противоположному им, как явлению отрицательному.[1]

Это противопоставление уже не потенциально, а вполне реально и рельефно развертывается в «Элегии» 1830 года («Дробись, дробись, волна ночная»). И опять-таки оно связано здесь с традициями предромантической и романтической литературы, в которой одно из важнейших мест занимала проблема отношения человека, несущего на себе бремя цивилизации, к «детям природы». Герой «Элегии» — добровольный изгнанник, разочарованный, тоскующий, «чуждый для людей», с пустотой в душе — наблюдает непритязательно-беспечный отдых «рыбарей» и завидует их простому счастью:

О, если б я в сем месте был рожден,
Где не живет среди людей коварность:
Как много бы я был судьбою одолжен...

В этом стихотворении намечается существенная особенность в подходе Лермонтова к теме человека из народа (он трактуется здесь как «естественный человек»). Как уже было отмечено выше, в большей части произведений, в которых «люди культуры» внутренне сталкивались и сопоставлялись с «людьми природы», сюжетной площадкой для такого столкновения служили любовные отношения. Тем самым выявлялась ограниченность самой возможности кон-

---

[1] Следует отметить, что Лермонтов не только в поздний, но и в ранний период, не только в лирике, но и в других жанрах редко прибегает к идеализации образов людей из народа. Так, наряду с положительной во всех отношениях фигурой слуги Ивана из пьесы «Menschen und Leidenschaften», в той же пьесе действует горничная Дарья — стяжательница и злая интриганка. Не лишена корысти и другая горничная, Аннушка, из пьесы «Странный человек». В оценке поведения крестьян и слуг в «Вадиме» Лермонтов пользуется сложным распределением света и тени. То же можно сказать и о лермонтовской характеристике горцев, особенно в «Измаиле-Бее» и в «Герое нашего времени».

такта этих принадлежащих к разным сферам героев.[1] Но у Лермонтова, как и у Пушкина 30-х годов, контакт их отнюдь не исчерпывается любовной ситуацией. В ряде случаев она заменялась у него другой, не связанной с любовью и построенной на каких-либо иных жизненных отношениях или соприкосновениях (ср. Печорин — Максим Максимыч).

Однако в юношеской лирике Лермонтова заметную группу составляют стихотворения, в которых простой человек становится в центре любовного сюжета. Во главе каждого из этих стихотворений стоит образ девушки из народа, переживающей грустную или трагическую любовную коллизию. Таковы два стихотворения, в конечном счете ориентированные на фольклор: «Русская песня» («Клоками белый снег валится», 1830 или 1831) и «Тростник» (1832). К ним до известной степени примыкает и стихотворение «Атаман» (1831). В сюжете, в образной системе этих стихотворений, в обстановке, в которой действуют их герои, фольклорная условность сочетается с условностью балладно-романтической. Такое сочетание в русской лирике 20-х годов было хорошо известно. Но в «Русской песне» ощущается и субъективная, чисто лермонтовская тема. В результате — в противоположность большинству «народных» стихотворений Пушкина и Катенина с их эпическим уклоном — «объективный» образ простого человека становится

---

[1] Даже в более поздний период развития русской литературы соединение в одном реалистическом сюжете этих двух сфер могло казаться «выдуманным», а иногда и на самом деле было искусственным. В особенности это относится к произведениям из «простонародной» жизни. Не случайно один из недоброжелательных критиков этих произведений, П. В. Анненков, в качестве типичного недостатка их отмечал именно сюжетное сталкивание разных социальных кругов. «Для осуществления ее (мысли о сопоставлении разных сфер. — *Д. М.*) в литературном произведении, — писал Анненков, — надо, прежде всего, свести два противоположные круга на одну общую почву, а выбор такой почвы и есть камень преткновения. С ним открывается самое обширное поприще для литературного произвола, переталкиваний и выдумок. . .» (П. А[нненко]в. По поводу романов и рассказов из простонародного быта. «Современник», 1854, № 2, стр. 63).

здесь близким к лирическому «авторскому» образу. Этот опыт создания Лермонтовым «объективного» *лирического* персонажа еще не раз и по-новому будет повторен в его зрелой лирике.

К лирической группе, о которой здесь говорится, следует отнести также стихотворения, лишенные фольклорной окраски, объединенные образом женщины, которая нарушила общепринятую мораль и, подобно Тирзе из поэмы «Сашка», осуждается обществом.

Контуры этого образа, пока очень условного, начинают вырисовываться еще в 1829 году («Покаяние», 1829; «К Нэере», 1831).[1] Разновидность этой темы мы встречаем в стихотворениях «Склонись ко мне, красавец молодой!» (1832) и «Прелестнице» (1832). Последнее стихотворение, вопреки его названию, навеянному условной эротической поэзией начала века, далеко от стилизации и, в сущности, уже прорывается в реальный мир (недаром в 1841 году на основе «Прелестницы» был создан Лермонтовым «Договор»).

Героиня этих стихотворений наделяется в них биографией, типичной, согласно сложившемуся представлению, для «падших женщин». Сказано, что она росла сиротой, «не знала... веселья», в пятнадцать лет была «продана мужчине» («Склонись ко мне, красавец молодой!»). Обращает на себя внимание то, что лирический герой Лермонтова горячо сочувствует своей вольной подруге и, подобно герою «Сашки», объединяется с нею в резком противопоставлении себя обществу. Этот мотив «беззаконного союза», направленного против света, является одним из самых центральных в стихотворениях «Прелестнице» и «Договор». Недаром соответствующие стихи в течение десятилетнего промежутка были подвергнуты Лермонтовым лишь незначительным изменени-

[1] Интересно сравнить стихотворение «К Нэере» с близким ему по теме и по стилю стихотворением Баратынского «Делии» (1822?), принадлежность которого к условной карамзинской традиции не вызывает сомнений.

ям и почти полностью перенесены из первого стихотворения во второе:

Пускай ханжа глядит с презреньем
На беззаконный наш союз,
Пускай людским предубежденьем
Ты лишена семейных уз,

Но перед идолами света
Не гну колена я мои,
Как ты, не знаю в нем предмета
Ни сильной злобы, ни любви.

(«Прелестнице»)

Образ «прелестницы» и судьба ее соединены в стихотворении с легко намеченными общественными реалиями, а через них — в далекой перспективе — с какими-то резюмирующими мыслями об эпохе. Это — современная Лермонтову эпоха, в которой правят «идолы света», «людское предубежденье» и «злато» (ср. черновые варианты к «Прелестнице»).

Конечно, образ эпохи — активный или пассивный — воспринимается читателем в каждом из прочитанных им стихотворений. Но отдельное стихотворение, входящее в лирическую систему поэта, не ложится в сознание читателей изолированно от других, сопутствующих ему, и обогащается своим лирическим соседством. Поэтому, если воспринимать «Прелестницу» в контексте хронологически смежной лирики Лермонтова, социальная сторона стихотворения, поскольку о ней можно говорить, должна обозначиться определеннее. При наличии у раннего Лермонтова таких узловых гражданских стихотворений, как «Жалобы турка» (1829), «Булевар» (1830), «О, полно извинять разврат!» (1830 или 1831), иное восприятие юношеской лирики поэта вряд ли следует считать полноценным. Было бы нелепо искать в них образ человека из народа. И, однако, стихотворения эти, особенно «Жалобы турка», характеризуют, хотя бы и в абстрактной форме, тот мир, в котором протекает существование русских людей, следова-

тельно и простых людей, и который определяет их судьбу, — мир «рабства» и «цепей», где жизнь бывает «тяжка».

Но этого мало. Люди из народа в ранней лирике Лермонтова, при всей условности их образов, окружены не только социально-бытовыми ассоциациями, но отчасти и большей политической историей, связаны с грандиозными драматическими событиями общенародного значения. Простой человек в лермонтовской лирике уже на первых ее этапах нередко является как русский человек — сознательный или бессознательный носитель идеи патриотизма. Национально-исторические аспекты образа простого человека у Лермонтова — одно из бесспорных отличий поэта от Кольцова и многочисленных авторов «русских песен».

Эта сторона лермонтовского подхода к теме простого человека отразилась в его «Балладе» («В избушке позднею порою», 1830), в стихотворении «Поле Бородина» (1830 или 1831) и с наибольшей силой — уже на новой стадии творческого развития — в «Бородине» (1837).

В «Балладе» рассказывается о нашествии татар на Русь. Жанр и композиция «Баллады», ее мужественный гражданский пафос, ее установка на то, чтобы извлечь из прошлого наставление для современников, несомненно связаны с поэтическими принципами Рылеева и других поэтов-декабристов. Но, в отличие от Рылеева, изображавшего в «Думах» ведущих исторических деятелей, Лермонтов — и это знаменательно — вводит в свое стихотворение образ простой русской женщины-крестьянки, высокий патриотизм которой не уступает патриотизму знаменитых и высокопоставленных рылеевских героев.

Тематическая и идейная линия «Баллады» продолжена и усложнена в «Поле Бородина» — стихотворении, которое удобнее всего рассматривать вместе с позднейшим его вариантом: «Бородино», — открывающим второй, зрелый период в литературной эволюции Лермонтова.

Об этом замечательном стихотворении было на-

писано очень много.[1] «Бородино», оформленное, по определению Л. В. Пумпянского, в жанре народной оды,[2] заключает в себе огромный материал для наблюдений и выводов. К этому стихотворению следует подходить как к *открытию*, имеющему в русском художественном творчестве большое значение. В стихотворении «Бородино» впервые в отечественной литературе Лермонтов взглянул на историю глазами простого человека и вместе с тем сделал его *героем*, двигателем истории и вершителем судеб России и Европы. В этом подходе к человеку из народа Лермонтов опередил исторические концепции декабристов и выступил как прямой продолжатель дела Пушкина в «Борисе Годунове», как современник повести Гоголя «Тарас Бульба» и предшественник «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира» Льва Толстого.

Это не значит, однако, что в «Поле Бородина» совершенно отсутствуют предпосылки того новаторства, с которым мы встречаемся в «Бородине». Героем «Поля Бородина», так же как и «Бородина», является солдат, стреляющий из ружья, — участник Бородинского сражения. И там и здесь этот солдат, как и все его товарищи, готов постоять и умереть за родину. (Можно сказать только, что в «Бородине» патриотизм масс выражается в более активных формах, чем в «Поле Бородина».) И то, и другое стихотворение представляет собой монолог, произносимый воином. Но в «Поле Бородина» условный и книжный язык, связанный с отвлеченной формой поэтического мышления молодого Лермонтова, помешал поэту воплотить образ героя-рассказчика в соответствии с тематическим замыслом: образа этого, в сущности, не получилось. Наоборот, в «Бородине» рассказчик по-

[1] См. С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., 1934, стр. 30—33 (сопоставление «Бородина» и «Поля Бородина»); его же «На путях к реализму» в сб. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 180—186; Н. Л. Бродский. «Бородино» М. Ю. Лермонтова и его патриотические традиции. М.—Л., 1948 и др.

[2] Л. Пумпянский. Стиховая речь Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 412.

казан именно как солдат, ярко и определенно и, вместе с тем, не настолько ярко и индивидуализированно, чтобы привлечь к себе *все* внимание читателей, заслонить собою события, о которых этот рассказчик рассказывает. Чтобы сохранить должные пропорции образа, чтобы дать читателю возможность сквозь этот образ, не задерживаясь на нем больше, чем нужно, разглядеть глазами простого человека батальные картины и понять их исторический смысл, Лермонтов отказывается от прямого изображения своего героя. Материалом для реализации образа поэт избирает не столько мысли и чувства старого ветерана в их логическом выражении и, конечно, уж не его пластический облик, а наименее «плотную» и наиболее «прозрачную» среду: его речевую манеру, фразеологию, лексику.

Так, неторопливая, степенная, уверенная интонация человека, умудренного годами и опытом, в начале и конце рассказа (вторая и последняя строфы):

Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя,
и т. д. —

подводит к возрастной, психологической и едва ли не социальной характеристике героя и подсказывает его оценку. Рассказчик, который умеет говорить с таким чувством собственного достоинства и внутренней правды, так веско, бодро, шутливо, с легкой и добродушной ворчливостью, так монументально просто и с такой скромностью умалчивать о себе лично, не может не произвести очень большого впечатления. Вместе с тем, когда он переходит к картинам начавшегося сражения, его речь разгорается, делается взволнованной и одушевленной. Становится ясно, к какой страсти и какому духовному подъему он способен:

Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой.

В этих стихах — не только характеристика русской армии в целом, но и солдата-рассказчика, ко-

торый их *так* произносит. Его мужественный образ является ярким отражением лучших свойств народного характера. «Дух русского солдата, — говорится в «Рубке леса» Льва Толстого, — не основан так, как храбрость южных народов, на скоро воспламеняемом и остывающем энтузиазме: его так же трудно разжечь, как и заставить упасть духом. Для него не нужны эффекты, речи, воинственные крики, песни и барабаны: для него нужны, напротив, спокойствие, порядок и отсутствие всего натянутого. В русском, настоящем русском солдате никогда не заметите хвастовства, ухарства, желания отуманиться, разгорячиться во время опасности: напротив, скромность, простота и способность видеть в опасности совсем другое, чем опасность, составляют отличительные черты его характера» (глава 13).

Выдающуюся роль в создании образа героя играет в «Бородине», так же как в пушкинском «Гусаре», поэтический язык. Затрагивая вопрос о языке стихотворения, исследователи обычно указывают на имеющиеся в нем просторечия: «ушки на макушке», «тут как тут», «мусью», «был хватом», «басурманы». Спора нет, просторечия эти, невозможные в «Поле Бородина», очень важны здесь для характеристики рассказчика как простого русского человека с его веселой иронией и бодрым юмором. Однако, если подходить к вопросу шире, нужно говорить не столько о просторечиях «Бородина» (тем более, что их довольно мало), а обо всей его *разговорной* стилистике. Именно она служит призмой, преломляющей все содержание стихотворения, и одним из главных средств художественной реализации его героя. Но языковая характеристика героя этими особенностями не исчерпывается.

Язык «Бородина» отличается очень тонким и органическим сочетанием разговорного строя с лексической и фразеологической патетикой. Сочетание это можно обнаружить в большинстве строф. Начало их часто организуется средствами разговорного стиля, который к концу строф переходит в пафос.

Начало:

Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга! ..

Конец:

Уж постоим мы головою
За родину свою.

Начало:

Два дня мы бились в перестрелке.
Что толку в этакой безделке?

Конец:

И вот на поле грозной сечи
Ночная пала тень.

Языковая патетика «Бородина» местами основывается на формулах высокого стиля — «грозной сечи», «сражен булатом», «клятву верности», «сверкнув очами», «носились знамена́ как тени», «земля тряслась, как наши груди» (последнее по стилю близко к «Полю Бородина»).[1]

В живой речи эмпирически реального солдата-рассказчика эти формулы были бы неуместны.[2] Мы не найдем их, например, в рассуждениях и репликах инвалида Горева (поэма Катенина «Инвалид Горев», 1835), во многом сходного с рассказчиком «Бородина», но не выходящего в своем языке за рамки просторечия. Лермонтовский рассказчик, в противоположность Гореву, не просто «эмпирический персонаж», солдат-артиллерист, но образ собирательный, монументальный, — не столько *я* какой-либо частной, хотя бы и типизированной личности, сколько *мы* героев Бородина и даже русского народа вообще. В нем есть нечто от «старого русского великана», одетого «в шапку золота литого» («Два великана», 1832).

[1] Ср. в поэме Вас. Литвинова «Юлия, историческая русская повесть» (М., 1832): «Под грудой тел земля дрожала».

[2] Кстати сказать, для речи солдата не характерны и такие эпитеты стихотворения, как «леса синие верхушки», «уланы с пестрыми значками», «могучее племя» и др.

Для характеристики героя, образ которого подымается над узкоэмпирической «правдой факта» до широчайшего монументального обобщения, приведенные формулы высокого стиля оказываются вполне уместными и более того — необходимыми. Лермонтовым намечен здесь тот самый подход, который позже, уже не только в области языка, был использован Львом Толстым. Руководствуясь именно этими принципами, Толстой создал образ Михаила Кутузова, неправильно истолковав его как полководца и стратега (отсюда — справедливые возражения историков), но выявив в то же время его народную эпическую сущность.[1]

«Бородино» отличается от «Поля Бородина» еще одной очень важной чертой. Герои Отечественной войны 1812 года, «могучее, лихое племя», противопоставлены в стихотворении «нынешнему племени», современному поколению, в котором признаки героизма отсутствуют: «богатыри — не вы!» Белинский, как известно, видел в этой антитезе главную мысль «Бородина». В самом деле, можно думать, что ветеран, герой Бородинского сражения, а вместе с ним и Лермонтов под этим «вы» вряд ли подразумевали одну лишь необстрелянную молодежь, которую старый солдат поучает. «Нынешнее племя», «вы» — понятие более широкое, чем молодежь. Еще менее вероятно, что «вы» — это народ. Противопоставление русского народа 1812 года русскому народу 1837 года (дата создания «Бородина») имело бы мало смысла: народный характер за эти два десятилетия не мог существенно измениться. Скорее можно предположить, что местоимением «вы» обозначаются здесь не только юный слушатель бородинского воина (рекрут или даже барчук?) и его сверстники, но — как, по-видимому, считал Белинский — и современные Лермонтову верхние слои, общество, тронутое образованием, едва ли не то «поколение», о котором говорится в «Думе», написанной лишь

---

[1] В разговоре с С. Н. Дурылиным сам Толстой назвал «Бородино» «зерном» «Войны и мира» (С. Н. Дурылин. «На путях к реализму» в кн. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 186).

немногим позже «Бородина».[1] Такого рода упрек — в отсутствии «богатырства», героизма, — *брошенный в адрес этого общества,* трудно представить исходящим от бородинского солдата-ветерана. Солдат предъявил бы к «господам» более актуальные для него обвинения и вряд ли особенно поинтересовался вопросом: когда дворяне были храбрее и патриотичней — в 10-х или в 30-х годах. Но, как уже было сказано, образ рассказчика «Бородина» нельзя мерить мерой внешней правдоподобности. Рассказчик «Бородина» — старый солдат, «дядя», и вместе с тем русский народ, а мысль народа заключает в себе неизмеримо больше того, что заключено в мыслях каждого из его рядовых представителей, и, конечно, в сферу интересов народа не может не входить тот кризис силы и морали, который переживало образованное дворянское общество на определенном этапе своего развития.

Итак, в стихотворении «Бородино» образ простого человека, как и в «Элегии» 1830 года, служит, между прочим, противопоставлению. Но характер этого противопоставления уже совсем иной, чем прежде. В «Элегии» патриархальная жизнь «рыбарей» неизвестной страны противопоставляется печальному существованию романтического, разочарованного героя — жителя столь же неведомой «столицы». В стихотворении «Бородино» современному духовно истощенному «племени» противопоставляется могучая и героическая сила народа, русский национальный характер, воплощенный в образе старого бородинского воина. Это уже не пунктирный профиль простого человека, а его образ, включенный в большую историю, обоснованный национальной почвой, идейно и психологически охарактеризованный и социально определенный, иными словами — образ реалистический. Созданием этого высокого образа, неизвестного в русской поэзии до «Бородина» и слабо намеченного в прозе, Лермонтов достигает в разви-

---

[1] Иная точка зрения развивается в указанной выше статье Л. В. Пумпянского, стр. 411, 412.

тии темы простого человека нового, чрезвычайно важного этапа.

Приблизительно за один год до «Бородина» Лермонтовым было написано стихотворение «Умирающий гладиатор».

Ликует буйный Рим... торжественно гремит
Рукоплесканьями широкая арена:
А он — пронзенный в грудь — безмолвно он лежит,
Во прахе и крови скользят его колена...
И молит жалости напрасно мутный взор:
Надменный временщик и льстец его сенатор
Венчают похвалой победу и позор...
Что знатным и толпе сраженный гладиатор?
Он презрен и забыт... освистанный актер.

И кровь его течет — последние мгновенья
Мелькают — близок час... вот луч воображенья
Сверкнул в его душе... пред ним шумит Дунай...
И родина цветет... свободный жизни край;
Он видит круг семьи, оставленный для брани,
Отца, простершего немеющие длани,
Зовущего к себе опору дряхлых дней...
Детей играющих — возлюбленных детей.
Все ждут его назад с добычею и славой,
Напрасно — жалкий раб, он пал, как зверь лесной.
Бесчувственной толпы минутною забавой...
Прости, развратный Рим, — прости, о край родной...

Это стихотворение, как известно, является вольным переложением нескольких строф «Чайльд Гарольда» (строфы 139—141-я 4-й песни). Однако оно настолько отличается от байроновского текста по своему содержанию и по своей нюансировке, так естественно входит в поэтическую систему Лермонтова, что при изучении этой системы его нельзя оставить без внимания.

Образ сраженного гладиатора, убитого для развлечения римской знати и черни, нарисован Лермонтовым патетически, брюлловскими красками. Политический потенциал «Умирающего гладиатора» очень высок. Стихотворение имеет не только прямое, но и скрытое содержание и подлежит расширенному толкованию, о чем можно догадываться хотя бы на основании того, что сам Лермонтов пытался его

истолковать (сравнение гладиатора с европейским миром). Но от попытки своего толкования, осуществленного в двух заключительных строфах стихотворения, Лермонтов, по всем данным, отказался: эти строфы в авторизованной копии стихотворения (автограф его неизвестен) были зачеркнуты, без сомнения, самим поэтом.[1]

Если мы последуем за Лермонтовым и аннулируем строфы, посвященные «европейскому миру», внутренний смысл «Умирающего гладиатора» от этого станет только яснее. Стихотворение это, как и

---

[1] Нельзя не пожалеть, что редакторы изданий Лермонтова восстанавливают зачеркнутую часть стихотворения, место которой — в примечаниях. В научной литературе уже высказывалось мнение о том, что печатать следует лишь первую половину «Умирающего гладиатора» — 21 стихотворную строчку (см. С. В. Шувалов. «Мастерство Лермонтова» в сб. «Жизнь и творчество Лермонтова», М., 1941, стр. 263—264). Совершенно ясно, что зачеркнутые строфы исключены из рукописи не случайно. И вопрос здесь не только в славянофильской тенденции этих строф, которая в общем не являлась для Лермонтова характерной и стойкой и которую он, по-видимому, не захотел сохранить в окончательном тексте (в Собрании сочинений Лермонтова, 1936, II, стр. 164 исключение Лермонтовым заключительной части стихотворения объясняется именно этим обстоятельством). К решению устранить конец «Умирающего гладиатора» поэта, бесспорно, толкнули и художественные соображения. Лермонтов не мог не почувствовать, что заключительная часть стихотворения нарушает его цельность, является искусственным дополнением к нему, вполне законной пробой, творческой разведкой, но отнюдь не полноправным поэтическим текстом. Иначе Лермонтов и не мог отнестись к натянутому и логически противоречивому сравнению умирающего гладиатора с европейским миром, который «к могиле клонится». Ведь гладиатор по отношению к развращенной толпе Колизея и на самом деле, и с точки зрения Лермонтова был человеком со здоровой душой. Поэтому уподобление гладиатора духовно одряхлевшему «европейскому миру», измученному «в борьбе сомнений и страстей», погубленному «язвой просвещенья», логически не оправдано. Очевидно, гладиатор от «сомнений и страстей» и от «просвещенья» был в достаточной степени далек. Единственной почвой сравнения оказываются две аналогии: «умирание» и «мечты о прошлом». Но эти абстрактные аналогии не снимают вышеуказанного противоречия и поэтому не спасают сравнения. Не случайно в первой публикации «Умирающего гладиатора» («Отечественные записки», 1842, т. 21) вторая часть его была опущена.

«Баллада» («В избушке позднею порою»), не будучи аллегорическим, построено по-декабристски на обобщенной аллюзии, относящейся к современности (ср. для примера стихотворение «Лицинию» Пушкина, «Видение Брута» Полежаева и монолог Лициния в драматических сценах Герцена из римской жизни).

В «Умирающем гладиаторе» три смысловых пласта.

Первый пласт — внешний и явный, соответствующий прямому значению стихотворения: гладиатор и есть гладиатор, умирающий на арене Колизея, окруженный равнодушной к нему толпой.

Второй пласт непосредственно связан с первым, но открывается в результате обобщающего восприятия прямого смысла стихотворения, — восприятия, обусловленного прежде всего поэтической семантикой эпохи. Здесь антологические образы наполняются содержанием, актуальным для времени Лермонтова, как и для всякого другого времени. Гладиатор осмысляется не только как гладиатор, но и как порабощенный и погубленный человек вообще и к тому же носитель «естественных» человеческих свойств. Лермонтов называет его «жалким рабом», так же как Пушкин назвал своего предельно обобщенного героя из стихотворения «Анчар». Не случайно Лермонтов несколько отступает от байроновской героизации гладиатора,[1] подымающей его над рядом «обыкновенных людей». В «Чайльд-Гарольде» говорится, что у гладиатора «мужественное чело» (manly brow), которое «уступает смерти» (consents death), но «побеждает агонию» (but conquers agony). Лермонтов заметно «снижает» своего героя (его «мутный взор» «молит жалости», он «пал, как зверь лесной»), то есть идет не байроновской, а своей собственной дорогой, которая ведет его к образу обыкновенного, страдающего человека. Но этот человек, гладиатор, показан среди озверевшей римской черни единственным человеком, сохранившим человеческие мысли — мечту о родине, воспоминания о близких.

[1] Ср. М. Нольман. Лермонтов и Байрон. «Жизнь и творчество Лермонтова». М., 1941, стр. 501.

При таком толковании и «развратный Рим» является не только историческим Римом времен упадка, городом аристократов и черни, но и прообразом всяческого угнетения и «разврата» в широком морально-политическом понимании этого слова, характерном для начала XIX века вообще и для Лермонтова в частности (ср. у Лермонтова: «О, полно извинять разврат», «наперсники разврата»). Правомерность такого толкования подтверждается строкой о «надменном временщике» и «льстеце его сенаторе», которая также звучит в духе аллюзионной декабристской семантики (ср. «К временщику» Рылеева и в стихотворении Пушкина «Лицинию»: «льстецов, сенаторов...»).

Наконец, содержание «Умирающего гладиатора» по-особому осмысляется в контексте лермонтовской субъективной лирики (*третий смысловой пласт*). Этот контекст побуждает видеть в участи гладиатора намек на судьбу лирического героя Лермонтова, подбирать приблизительно такие же параллели, какие Пушкин проводил между своей собственной участью и судьбою воспетых им Овидия и Шенье.[1] Такое осмысление «Умирающего гладиатора», разумеется, не устраняет прямого понимания его текста и его обобщающего толкования, а только осложняет и обогащает стихотворение новыми дополнительными ассоциациями. Эти ассоциации устанавливаются в связи с темой обреченности, грандиозной гибели на глазах всего народа или казни, которую предвидит для себя лирический герой Лермонтова. Лермонтов развивает эту тему в целом ряде стихотворений, и это приводит к уверенности в том, что в его творческом сознании гибель лирического героя перед лицом толпы (чаще всего в чужой стране) сближалась с гибелью гладиатора на арене — также на глазах «бесчувственной толпы», также вдали от родины. Вот несколько подтверждающих эту догадку цитат:

---

[1] Ср. Б. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина, сб. «Пушкин родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 291.

Мое свершится разрушенье
В чужой, неведомой стране.

(1830, I, 132)

Ни друг, ни брат прощальными устами
Не поцелуют здесь моих ланит;
И сожаленью чуждыми руками
В сырую землю буду я зарыт.

(1830, I, 173,
ср. 1830 (?), II, 217)

...вспомни обо мне,
Когда, законом осужденный,
В чужой я буду стороне —
Изгнанник мрачный и презренный.

(1831, I, 176)

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни — гордый, хоть презренный —
Я кончу жизнь мою.

(1831, I, 241)

В том же стихотворении «Настанет день — и миром осужденный» говорится, что о гибели героя

...как победе станут веселиться
Толпы других людей.

(Ср. 1830, I, 95)

Мотив гибели лирического героя на плахе звучит у Лермонтова и в 1837 году, то есть в год создания «Умирающего гладиатора», в стихотворениях «Не смейся над моей пророческой тоскою» и «На буйном пиршестве задумчив он сидел».

Субъективно-лирический смысл судьбы умирающего гладиатора вскрывается также сопоставлением этого стихотворения с «1-м Января» («Как часто пестрою толпою окружен»). Как ни отличается обстановка, изображенная в обоих стихотворениях, но в их лирических ситуациях несомненно есть общие черты. В одном из них гладиатор, окруженный врагами, римской чернью, вспоминает свою родину. В другом — лирический герой, также окруженный врагами, светской чернью, тоже вспоминает свои родные края. В обоих стихотворениях враги веселятся. И там и тут они определены почти одинаково:

«бесчувственная толпа» и «образы *бездушные* людей».

И еще одно сопоставление. Гладиатор назван автором «освистанным актером» — и действительно выступает перед зрителями как актер, играющий свою последнюю роль. Но в этой обреченности быть лицедеем, увеселителем толпы, актером, и к тому же неудачным актером, Лермонтов видел одну из трагических сторон судьбы современного поэта, а вместе с тем, отчасти, и своего лирического героя. Положение поэта, «трагического актера», в «толпе», среди не понимающих его людей сходно с положением такого же трагического, «освистанного актера» — гладиатора, поверженного на арене:

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С твоим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

(*«Не верь себе»*)

Таким образом, в «Умирающем гладиаторе» мысль об участи человека из народа, «естественного человека» сочетается с основной темой лирического героя Лермонтова. Пышные «антологические» образы стихотворения несколько подавляют лирический смысл этого сочетания, отодвигают его в «подтекст». И все же — как будет видно из дальнейшего — самый факт объединения субъективно-лирической темы и темы человека народного сознания имеет в развитии поэзии Лермонтова большое, принципиальное значение.

Изображение человека из народа в «Поле Бородина», в «Бородине», в «Умирающем гладиаторе» не может быть названо чисто лирическим. В сущности, это своеобразная форма «баллады», «объективная лирика», в которой авторскому «я» не предоставлено право непосредственного выявления: автор скрывается здесь за объективными образами. При фабульном развитии и усложнении этого типа объективно-лирического изображения произведение превращается в то, что принято считать поэмой. Поэмами о простом человеке являются «Песня про купца Калашникова» и «Беглец». В обоих произведениях про-

стые люди обрисованы как положительные активные герои (конечно, речь идет не о беглеце — Гаруне), уходящие своими корнями в народную, национальную почву. При этом в «Беглеце», как и в «Бородине», героическое достоинство раскрывается не только в людях из народа, в каждом отдельно, но и в совокупности их, в эпической среде, в народе как целое.

Но линию «Бородина» — изображение простого человека вне прямого отношения его с лирическим героем — можно наблюдать у Лермонтова и за пределами поэм, в которых простым людям поручены важные роли. К изображению солдатской массы поэт частично подходит в 1840 году в «Валерике» («Я к вам пишу...»). В том же году он рисует образ матери-казачки в стихотворении «Казачья колыбельная песня», от которого Белинский, по собственному признанию, был «без ума» (XI, 464). В обоих случаях простые люди опять-таки являются у Лермонтова положительными героями. Русские солдаты в «Валерике» — «народ испытанный», мужественный и храбрый, и в то же время это люди большого сердца, способные — вопреки суровому опыту военной жизни — плакать у смертного одра своих соратников.

В длинной галерее образов русских матерей, созданной разными авторами, образ матери-казачки у Лермонтова — один из самых значительных и лиричных. Мать-казачка любуется своим младенцем, и любит его, и тревожится за его судьбу, и уже готова гордиться его будущей военной удалью. Образами казачки, ее сына, который в воображении ее становится уже взрослым казаком, богатырем с виду, и ее мужа, закаленного в боях «старого воина», не исчерпывается содержание колыбельной песни. За этими тремя образами стоит четвертый — огромный образ народа, русского казачества с его органическим, «природным» патриотизмом, высокими воинскими традициями и неискоренимой мыслью о доблести и национальной чести.

В «Казачьей колыбельной песне» привлекает внимание и то явление, которое наблюдается в «Боро-

дине». Язык матери-казачки (стихотворение представляет собою ее монолог) не вполне соответствует ее бытовому образу. Этот язык в равной мере далек от языка песен и от казачьей народной лексики. Натуралистическое копирование народной речи чуждо поэтике Лермонтова и в его лирических стихотворениях, несущих образ простого человека, применяется сравнительно мало. В основе лермонтовской песни лежит не фольклорный, а литературный язык, ориентированный на фольклорный склад, но далеко не адекватный последнему. Такими средствами Лермонтову удается в «Казачьей колыбельной песне», так же как и в «Бородине», создать образы действительно монументальные и обобщенно-реалистические в самом глубоком значении.

4

Как уже указывалось, в лирике Лермонтова образ простого человека появляется не только «самостоятельно» и «независимо», в разобщении с основным героем, но и в прямом «сюжетном» соприкосновении с ним. Для понимания творчества Лермонтова изучение взаимоотношений этих двух героев, вернее — лирического героя и лирического персонажа, простого человека, представляется особенно важным. С этой точки зрения исключительно весомы три лермонтовских стихотворения, относящиеся к разным периодам, написанные на разные темы и, однако, примыкающие друг к другу по содержанию (их связь подчеркивается их заглавиями): «Сосед», 1830 или 1831; «Сосед», 1837, и «Соседка», 1840. Это своего рода трилогия о соседе. Главными действующими лицами каждой части трилогии являются лирический герой и сосед — простой человек.

Первое из этих стихотворений — «Сосед», 1830—1831 года, одно из лучших в ранней лирике Лермонтова, — соприкасается с его «Элегией» (1830). В том и в другом стихотворении рядом с лирическим героем возникает образ простой человеческой жизни. В «Элегии» — это рыбаки, окруженные атмосфе-

рой уюта и патриархальности. В «Соседе» — это *бедный* (слово повторено дважды) обитатель «простой кельи», которая, как у героев Батюшкова и раннего Пушкина (см. его «Городок»),[1] «чужда забот и светского веселья», но хозяин которой, не в пример эпикурейскому герою Батюшкова, уже не блаженствует в своей келье, а страдает. В обоих стихотворениях Лермонтова лирического героя привлекает к себе то, что рыбаки и сосед удалены от света с его «весельем» и «коварностью», что они скромны по своему быту, т. е. в известном смысле — их демократическая простота.

Но в «Соседе» у молодого Лермонтова, по сравнению с «Элегией», есть и совершенно новый элемент. В этом стихотворении, в противоположность «Элегии», *рядом* с лирическим героем в поле его зрения — не группа рыбаков, скорее символизирующих «естественное бытие», чем представляющих собой реальных людей, а *данное* лицо, об *индивидуальной* судьбе которого герой уже начинает задумываться, уже что-то знает о ней. И лирический герой уже не только притягивается к человеку, стоящему около него, но и начинает догадываться о своей *близости* к нему. Он открывает в себе и в соседе одну и ту же боль и подозревает, что причина общего их страдания — одна и та же:

И мнится мне, что мы друг друга понимаем,
Что я и бедный мой сосед,
Под бременем одним страдая, увядаем,
Что мы знакомы с давних лет.

Здесь то самое чувство, которое много позже сформулировано Кюхельбекером:

Но родственная скорбь не то же ли родство?

(«К Виктору Юго»)

---

[1] Тема «Городка», освобожденная от эпикурейского элемента, звучит и в зрелой лирике Пушкина. В качестве примера можно указать его стихотворение «Новоселье», написанное и напечатанное почти в то же самое время, к которому относится лермонтовский «Сосед», имеющий с пушкинским стихотворением общие мотивы.

Возникший у Лермонтова рядом с лирическим героем образ соседа и сопровождающее этот образ сознание того, что оба героя близки друг другу, имеют в творчестве поэта глубокое значение. Сосед у Лермонтова — это не интимный друг-единомышленник вроде Святослава Раевского или Алексея Столыпина (да и были ли они *в полном смысле слова* единомышленниками Лермонтова?) и не идейный товарищ-соратник. Это — человек, случайно появившийся рядом, — случайный в житейском, «эмпирическом» смысле, но не случайный потому, что он — русский человек, простой человек, «изнывающий» «под бременем одним» с лирическим героем, на их общей родине, жестокой к ним обоим и любимой ими. Поэтому «сосед» — пока не единомышленник и не товарищ, но в чем-то самом основном, хотя и скрытом еще, почти уже единомышленник и, может быть, будущий товарищ.

Конечно, эта мысль о соседе в то время не могла принять у Лермонтова отчетливой формы. И, тем не менее, поэт ясно сознавал ее важность. В самом звучании стихов Лермонтова о соседе чувствуется горячее волнение и задушевность. В этой встрече его с «соседом» есть нечто необыкновенно серьезное и торжественное.[1]

Второе стихотворение под тем же названием, «Сосед», было написано в дни пребывания Лермонтова под арестом в 1837 году, то есть не менее чем через пять лет после первого.

Кто б ни был ты, печальный мой сосед,
Люблю тебя, как друга юных лет,
  Тебя, товарищ мой случайный,
Хотя судьбы коварною игрой
Навеки мы разлучены с тобой
  Стеной теперь — а после тайной.

---

[1] Вопрос об отношениях «соседства» как особой формы связи лирического героя Лермонтова с людьми был намечен мною в статье «О лирике Лермонтова» («Литературная учеба», 1939, № 4, стр. 24—25). Очевидно, подробная разработка этого вопроса могла бы значительно углубить наше представление о внутренней структуре поэтического мира Лермонтова.

Когда зари румяный полусвет
В окно тюрьмы прощальный свой привет
Мне, умирая, посылает
И, опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
Мечтая, стоя засыпает,

Тогда, чело склонив к сырой стене,
Я слушаю — и в мрачной тишине
Твои напевы раздаются.
О чем они — не знаю, но тоской
Исполнены — и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются...

И лучших лет надежды и любовь
В груди моей всё оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит — и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются.

По своему типу это стихотворение принадлежит к распространенным в русской поэзии 20—30-х годов, особенно у декабристов, «тюремным стихам». С одноименным стихотворением Лермонтова 1830—1831 года оно связано центральным для них образом соседа и сочувственным отношением к соседу лирического героя. И здесь и там сосед, по всем признакам, — «простой человек». (Образ русского арестанта-барина, поющего унылые песни, был бы менее вероятным, нетипичным для 30-х годов.) [1] Однако по ситуации и обстановке второе стихотворение о соседе совсем не похоже на первое. В первом стихо-

---

[1] «Чтоб знать,— пишет Герцен, — что такое русская тюрьма, русский суд и полиция, для этого надобно быть мужиком, дворовым, мастеровым или мещанином» («Былое и думы», ч. 2, гл. X).

Мысль о том, что носителем песенной стихии и тем более бытовой песни является именно народ, «простонародье», была общераспространенной и стойкой в русской литературе. Русские авторы, естественно, изображали поющим ямщика, а не седока-барина. Даже для начала XX века такая традиция оставалась в силе. Не случайно в стихотворении Ал. Блока «На железной дороге» классное и классовое разделение железнодорожных вагонов проведено именно по этому признаку. Синие и желтые вагоны, предназначенные для привилегированных пассажиров, в стихотворении Блока — «молчат»; в зеленых, в которых едет «простой народ», — «плачут и поют».

творении оба действующие в нем лица «страдали» и «увядали» «под бременем одним», а каким именно — неизвестно. Во втором стихотворении это абстрактное бремя конкретизировалось — превратилось в реальный и многоговорящий факт — в тюрьму.

Общее горе, общая обида сближают.

Во второй части поэмы «Измаил-Бей» рассказывается о приверженности к Измаилу группы черкесов, отколовшихся от Росламбека — брата и врага Измаила. И эта связь «диких» черкесов и просвещенного Измаила объясняется автором таким образом:

Они любили Измаила...
. . . .
Но не могла б судьба одним
И нежным чувством меж собою
Сковать людей с умом простым
И с беспокойною душою:
Их всех обидел Росламбек.

(III, 198)

И лирического героя лермонтовского стихотворения, и его соседа также обидел «Росламбек» русской действительности времен Николая I и вместе с тем породнил обидой.

Теперь герою уже не приходится гадать и догадываться о характере своей близости к соседу, как в первом стихотворении («И *мнится* мне, что мы друг друга понимаем»). Сосед поет. Герой не знает соседа — разлучен с ним «стеной теперь — а после тайной», не различает слов, из которых состоят песни соседа, но он уже явно слышит в этих песнях близкую и понятную и полную огромным содержанием тоску, — ту тоску, которая соединяла русских людей 30—40-х годов:

Не вы тоскуете, не я,
А все — друзья и не друзья.[1]

Сигнал подан, близится перекличка.

---

[1] Н. П. Огарев. Юмор, ч. 1, 1840—1841. Стихотворения и поэмы, т. 2. Л., 1938, стр. 43.

И еще знаменательный намек. К этому почти уже угаданному, но еще не заключенному союзу с соседом подводится третье лицо — часовой. Про часового говорится так:

И, опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
Мечтая, стоя засыпает.

Этот часовой лишь по назначению — блюститель порядка императорской России. Он не по своей охоте попал в слуги Бенкендорфа и Николая. Он — тоже простой человек, и ему тоже не сладко, он тоже жертва режима. Забываясь на часах, он думает, конечно, не о своей казарме и начальниках и не о том, как лучше укараулить заключенных, а о своем доме, о своей покинутой семье, о своей жизни, загубленной солдатчиной. С ним не так трудно договориться соседям-арестантам, которых он стережет. Где-то в глубине, в подтексте этого стихотворения как будто зреет еще не явленная в эпоху Лермонтова возможность мыслить уже не о двойственном, а о тройственном союзе, и только ли тройственном?

Не случайно об усталом и дремлющем тюремном карауле говорится у Полежаева в его поэме «Арестант» (1828). Но еще с бо́льшим сочувствием образ часового нарисован в одноименном стихотворении Огарева (по-видимому, 1850 года). Здесь часовой тайно перешептывается с заключенным и рад был бы ему помочь, если бы не угроза шпицрутенов. А в следующем произведении Огарева на ту же тему, в поэме «Тюрьма» (1856—1857), тюремный сторож становится уже «добрым другом», союзником и на самом деле помогает арестанту — отпускает его в соседнюю с тюрьмой казарму, в которой солдаты, «братья мужика», радушно его принимают:

Не смотрят братья мужика
На угнетенных свысока
. . . .
И не удастся палачом
Вам сделать русского солдата! [1]

---

[1] Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. 2. Л., 1938, стр. 236.

Во второй части «трилогии о соседе» («Сосед», 1837) лирический герой находится в значительно меньшем духовном расстоянии от его соседа, чем в первой. В первом стихотворении, 1830—1831 года, о соседе говорится в третьем лице, без обращений к нему — форма, которая не предполагает прямого общения между говорящим и тем лицом, о котором он говорит. Сосед еще не превратился в собеседника. Второе стихотворение представляет собой непосредственное, простое и сердечное, хотя и заочное обращение к соседу, которого герой называет по-дружески «на ты». Речь в стихотворении почти уже готова стать диалогом, а сосед — вступить в беседу.

Но самое знаменательное отличие второго стихотворения от первого — в последней строфе второго. В ней на общем грустном фоне стихотворения «неожиданно» появляется бодрый мотив, который не перестраивает этого общего фона, но вносит в него новый оттенок. Безмолвный разговор лирического героя с соседом, товарищем по судьбе, ведет к тому, что скорбь говорящего, его тоскливые признания проясняются и светлеют, хотя печальная тональность стихотворения сохраняется. Тонус переживаний героя повышается, возбуждаются дремлющие в нем силы:

И лучших лет надежды и любовь
В груди моей всё оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит...

Внутреннее общение с человеком — и общение в «самом главном» — не прошло бесследно. Этот прилив жизненных сил, который испытал герой от «соучастия» с соседом (ср. у Вл. Раевского: «от соучастья трепетал»), его закипевшая кровь, родившиеся в нем мысли, которые «далеко несутся», — это, конечно, только «случайная» поддержка, исходящая от человека, стоящего рядом, но вместе с тем в этом «просветлении» героя можно увидеть непредусмотренный автором намек, какое-то смутное обещание еще большей, мощной поддержки в будущем.

У Лермонтова это даже не намек, а еле уловимая потенция, но та потенция, которой суждено было в русской литературе укрепиться и вырасти. В упомянутой уже поэме Огарева «Тюрьма» герой поэмы, вернувшись в тюрьму после дружеской встречи с солдатами, так же как и лермонтовский герой, отдается бодрым мыслям, которые, так же как и у лермонтовского героя, «далеко несутся», но несутся в направлении более определенном, чем у Лермонтова:

Не пал я духом. Новой силой
Я был исполнен... Миг святой!
То было тайное сознанье,
Что я народу не чужой!
Что мне тюрьма и что изгнанье?
Весь этот пошлый вздор пройдет,
И час придет, и час пробьет —
Мы свергнем рабской жизни муку —
И мне мужик протянет руку.[1]

Дело здесь, разумеется, не в наивной форме фразеологии Огарева (последний стих цитаты), а в содержании. Неоформленный зародыш мысли, кото-

---

[1] Интересно так же сопоставить с «Соседом» Лермонтова и приведенными стихами Огарева выдержку из стихотворения Полежаева «Ночь на Кубани» (1830). Позиция Полежаева, выраженная в стихах, которые цитируются ниже, занимает как бы промежуточное положение между позициями Лермонтова и Огарева:

Кто сир и чужд перед людьми
. . . .
Один лишь тот меня оценит,
Моей тоски не обвинив...
. . . .
Как брат к потерянному брату
С улыбкой нежной подойдет.
. . . .
Как тень налетная в лазури,
В нем отразится после бури
Душа унылая моя!..
Я буду — он, он будет — я,
В одном из нас сольются оба.
И пусть тогда вражда и злоба,
И меч, и заступ гробовой
Гремят над нашей головой!..

В ином идеологическом варианте тема соседа разработана у Ив. Аксакова в стихотворении «Свой строгий суд остановив» (1847). Напротив, в стихотворении Плещеева «Сосед» (1845) истолкование ее приближается к лермонтовскому.

рая у Лермонтова находится еще в стадии чувства или «страсти», превращается Огаревым в большую и властную идею. «Страсти, — записывает главный герой лермонтовского романа в своем дневнике, — не что иное, как идеи при первом своем развитии» (VI, 294).[1]

К «Соседу» 1837 года сопричастно стихотворение «Соседка», также относящееся к «тюремной» лирике Лермонтова.

Не дождаться мне, видно, свободы,
А тюремные дни будто годы;
И окно высоко́ над землей!
И у двери стоит часовой!

Умереть бы уж мне в этой клетке,
Кабы не было милой соседки!..
Мы проснулись сегодня с зарей,
Я кивнул ей слегка головой.

Разлучив, нас сдружила неволя,
Познакомила общая доля,
Породнило желанье одно
Да с двойною решеткой окно;

У окна лишь поутру я сяду,
Волю дам ненасытному взгляду...
Вот напротив окошечко: стук!
Занавеска подымется вдруг.

На меня посмотрела плутовка!
Опустилась на ручку головка,
А с плеча, будто сдул ветерок,
Полосатый скатился платок,

---

[1] Конечно, все эти соображения не могли прийти в голову представителям современных Лермонтову цензурных властей. Однако стихотворение «Сосед» 1837 года — вероятно, своей тюремной темой — внушило этим властям, в лице цензора А. Никитенко, некоторое беспокойство. В нашей литературе еще не было указано, что Никитенко, цензируя первое издание «Стихотворений М. Лермонтова», 8 октября 1840 г. сделал специальный запрос в С.-Петербургский цензурный комитет о разрешении напечатать в этом издании стихотворение «Сосед» (об этом в журнале СПб. цензурного комитета, 1840, ЦГИА, фонд 777, оп. 1, ед. хр. 208111). Хотя разрешение было дано, но самый факт запроса, выделение цензурой «Соседа» из массы других стихотворений Лермонтова, обращает на себя внимание.

Но бледна ее грудь молодая,
И сидит она, долго вздыхая,
Видно, буйную думу тая,
Все тоскует по воле, как я.

Не грусти, дорогая соседка...
Захоти лишь — отворится клетка,
И, как божии птички, вдвоем
Мы в широкое поле порхнем.

У отца ты ключи мне украдешь,
Сторожей за пирушку усадишь,
А уж с тем, что поставлен к дверям,
Постараюсь я справиться сам.

Избери только ночь потемнее,
Да отцу дай вина похмельнее,
Да повесь, чтобы ведать я мог,
На окно полосатый платок.

«Соседка» написана в 1840 году, в дни, когда Лермонтов был вторично арестован за дуэль с де Барантом и сидел под арестом. Это стихотворение, так же как и «Сосед», построено на основе монологического принципа. Однако монологическая структура совмещается в нем с фабульностью, балладностью. При этом фабула только завязывается, а ее дальнейшее развитие и развязка (побег) даются в форме пожелания и предположения.

В содержании этого стихотворения, явно тяготеющего к предметному стилю, есть элемент условности. И она не снимается тем фактом, что в последних строфах рассказывается о *мечте* заключенного. Мечта эта отнюдь не выдается в стихотворении за несбыточную, а, наоборот, как бы подразумевается, что она вполне исполнима, хотя при существовавших в России 30—40-х годов тюремных порядках исполнение ее было маловероятно: из тюрем так просто и таким способом не бегали.

Условность стихотворения связана с заметным креном его в сторону фольклора, в котором условность является обычным органическим элементом. Стремление изобразить желаемое осуществленным в высшей

степени характерно для устной народной поэзии, особенно для сказок. Не случайно В. И. Ленин искал в фольклоре прежде всего отражения «чаяний и надежд народных».[1] Если бы «Соседка» была написана в ключе таких произведений, как «Валерик», «Завещание» и даже «Сосед» 1837 года, план побега, вложенный в уста героя стихотворения, показался бы несбыточной фантазией или напомнил бы приключение в духе авантюрных романов. Но фольклорный колорит приближает стихотворение к особой сфере восприятия, в которой субъективная мечта, превращаясь в мечту народа, теряет оттенок личного произвола и приобретает прочность, внутреннюю энергию и властность.

Фольклорность стихотворения обнаруживается и в его основной теме, и в некоторых подробностях ее разработки. Достаточно сказать, что песни о том, как милая выпускает (точнее: выкупает) друга из острога, были в то время широко распространены в народе и неоднократно записывались собирателями. В стихотворении «Соседка» ощутимы элементы этих песен: образ мóлодца («невольничка»), грустящего в тюрьме и мечтающего о своей «любушке-сударушке», и образ дéвицы, которая скучает в остроге и глядит в тюремное окошко на своего дружка Ванюшу, и сравнение тюрьмы с клеткой (в некоторых вариантах: «золотая клеточка»), а заключенного — с птичкой.[2]

---

[1] См. В. Бонч-Бруевич. Ленин о поэзии. «На литературном посту», 1932, № 4.

[2] Косвенным подтверждением близости «Соседки» к фольклорной традиции является легкость обратного движения этого стихотворения из литературы в фольклорную среду. Стихотворение «Соседка» превратилось в песню и распевалось в острогах, в студенческих кружках, среди рабочих. Однако исполнители этой песни не довольствовались фольклорным элементом, содержащимся в стихотворении, и старались его усилить. Так, например, в одной из записей песни, соответствующей тексту «Соседки», лермонтовские «ключи» превратились в фольклорные «золотые ключи», а «широкое поле» — в «чистое поле» (см. статью Г. Виноградова «Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе», «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 372—373).

И все же содержание и форма «Соседки» лишь в ограниченной мере соприкасаются с областью фольклорной символики, всецело определившей тематику и стиль таких стихотворений, как, например, «Узник» Пушкина.

Основной авантюрно-сказочный мотив «Соседки» (освобождение из тюрьмы с помощью дочери тюремщика), по-видимому, зависел и от чисто романтической литературы, в которой этот мотив был очень популярен.[1] Поэтика стихотворения не растворяется в фольклорной стихии и сохраняет свою «литературность». Условность остро и парадоксально сочетается в «Соседке» с предметной точностью в передаче ведущих образов, деталей и с непринужденно-повествовательной разговорной речью, которой не было в предыдущих созерцательно-лирических стихотворениях Лермонтова о соседе.

Все это особенно относится к изображению девушки-соседки. Оно не фольклорно, хотя и соприкасается с народной поэзией. Оно отличается также и от изображения соседа в стихотворении 1837 года. По сравнению с соседом, лишенным зрительных признаков, показанным исключительно через звуковое восприятие, соседка — видимый, трехмерный, многосторонний образ. Это — милая кокетливая девушка «из простых», с бледной грудью, в полосатом платке, истомленная в «неволе», с «буйной думой» об освобождении. Ап. Григорьев не без некоторого основания писал, что Некрасов, создавая свои женские образы, «всю силу таланта и всю накипевшую горечь души» употреблял на то, «чтобы повторять лермонтовскую „Соседку"».[2] Она находится на свободе, но эта свобода для нее не лучше неволи, — девушка чувствует себя на свободе так же, как герой стихотворения в своей тюрьме:

---

[1] Ср. с «Корсаром» Байрона, «Кавказским пленником» Пушкина и его подражаниями (напр., анонимной романтической поэмой «Любовь в тюрьме», СПб., 1828), а также с «Пармской обителью» Стендаля — произведением, которое было опубликовано в марте 1839 года, т. е. за год до написания «Соседки» (имеется в виду любовь Фабриция и Клелии в тюрьме и помощь Клелии в его освобождении).

[2] Сочинения А. Григорьева, т. 1, СПб., 1876, стр. 446.

Видно, буйную думу тая,
Все тоскует по воле, как я.

О том, что превращало ее жизнь в подневольное существование, о застойном, домостроевском быте, который ее окружал, о сером однообразии и безысходности ее дней догадаться нетрудно.

Поэтическое отождествление жизни в тюрьме и жизни за ее стенами в концепции стихотворения очень важно. Оба действующие в нем лица благодаря этому ставились в одинаковые условия, и почва для сближения их, людей, подавленных общим горем, расширялась. Для того чтобы почувствовать близость к своему соседу, лирический герой стихотворения «Сосед» 1837 года должен был попасть в «специальные», «экстраординарные» условия — в тюрьму, образ которой навевает мысль о сущности окружающей их обоих николаевской действительности. В «Соседке» такая «экстраординарная» сближающая обстановка, тюремное заключение, потребовалась лишь одному действующему лицу. Контакт налаживался легче: условия для него в значительной мере подготовляла сама «нормальная» действительность, которую в тюрьме называли «волей».

К тому же и герой «Соседки» по сравнению с тем, каким он был во второй части «трилогии», заметно изменился, и изменился так, что его сближение с соседкой стало проще. В стихотворении с поющим соседом образ слушателя, лирического героя, реализованный в языке, не чужд некоторой доли романтической приподнятости и «изысканности». Он говорит о «коварной игре» судьбы, о прощальном привете, который посылает «зари румяный полусвет», о «страстях» (во множественном числе), которыми полон его ум. В герое стихотворения 1840 года нет ни одной черты «изысканности» или «духовного аристократизма», который бы отличал его образ от образа человека из народа. Хотя он не превращается в простого человека по всем своим признакам, но в его личности сохраняются только те свойства, присущие основному лермонтовскому герою (тоска по воле, мятежность, мужество), которые не являются привилегией этого героя и которые

в такой же мере могут относиться к человеку народного склада. Более того, речевому сознанию героя «Соседки» близки фольклорные образы, и его речь стоит как бы на границе фольклорной речи (впрочем, за эту границу она не переходит). Такой видоизмененный герой, как уже говорилось, конечно, ближе к своим соседям, к простым людям вообще.

«Соседка» имеет еще одно важное отличие от стихотворения о соседе 1837 года. Соседка — простой человек и вместе с тем девушка. Героя сдружили с ней «общая доля», «буйная дума», «тоска по воле» и в то же время насыщенное подлинными человеческими чувствами его влечение к ней как к девушке. Здесь следует отметить «эротическую» 5-ю строфу, в которой говорится о женском очаровании соседки, и строфу 6-ю, где раскрывается ее человеческий образ. 1-й стих 6-й строфы («Но *бледна* ее грудь молодая»), замечательный по синтетической цельности вложенного в него переживания, как бы соединяет эти два восприятия.

При такой ситуации порыв героя к соседке сложнее, многосоставней и сильнее, чем «чувство соседа» в стихотворениях 1830—1831 и 1837 годов. Поэтому мысль о союзе, о контакте, которая героем «Соседа» переживалась пассивно и созерцательно, давая ему, и притом ему одному, без ведома соседа, лишь моральное удовлетворение, превращается здесь в практический замысел. Там был «заговор чувств», и то односторонний. Здесь составляется план, — хотя бы в мечте, вырабатывается сигнализация (платок), готовится оружие (в варианте: «Я сберег наточённый булат»), подготовляется побег. Союз близок к заключению, и союзники — к действию.

5

Сопоставление стихотворений Лермонтова о соседях показало растущее по мере развития поэта сближение основного героя с его спутником — простым человеком, связанным с народной почвой.

О том, что этот процесс магистрален и органичен для Лермонтова, свидетельствует не одна лишь «три-

логия о соседе». Процесс, о котором идет речь, можно проследить — хотя и в другом аспекте — на материале стихотворений Лермонтова о назначении поэта, занимающих в лермонтовской лирике одно из самых центральных мест.

В основе этой группы лежит традиционная, поставленная романтиками проблема поэта и «толпы» (варианты: «света», «черни», людей). Романтики на все лады противопоставляли поэта, как высшую инстанцию, не понимающей его и всецело осуждаемой толпе. Ранний Лермонтов принял эту концепцию («Пускай поэта обвиняет», 1830 или 1831; «Нет, я не Байрон, я другой», 1832), но вскоре начал сомневаться в своей правоте («Безумец я! вы правы, правы!», 1832) и затем в стихотворении «Не верь себе» (1839) перешел к смягчению противоречия. В этом стихотворении Лермонтов ставит под сомнение избранность поэта, его миссию и частично амнистирует «бесчувственную» толпу,[1] утверждая, что она не вовсе бесчувственная, что она страдает, может быть, не меньше, чем поэт, незаконно утверждающий свою монополию на страдание. Более того, Лермонтов в какой-то мере признает за толпою право относиться к поэту критически, предъявлять к нему свои требования и, в этом смысле, приближается к высказываниям Белинского последнего периода его жизни.[2] Вместе с тем в стихотворении «Поэт» (1838) Лермонтов заявляет о возможности существования такой ситуации или даже такого общественного строя (в ретроспективной утопии Лермонтова это — своего рода «золотой век», ассоциативно связанный с новгородским государством), при котором противоречия между поэтом и его окружением, «толпою», снимаются, — «толпа» возвышается здесь до народа. Правда, обвинения, направленные по адресу «толпы», сохранились и у позднего Лермонтова (на-

---

[1] В стихотворении «Не верь себе» условное понятие «толпы» (она названа здесь также «чернью простодушной»), конечно, шире, чем понятие «света»: это многосоставное окружение поэта, его реальные и возможные читатели.

[2] См., например, статью Белинского о «Петербургском сборнике» (IX, 564).

пример, в «Пророке»), он не пытается с нею полностью примириться, но все же сдвиг в его отношении к ней не подлежит сомнению.

Вопрос о поэте и «толпе», конечно, нельзя отрывать от вопроса о лирическом герое и простом человеке. Очевидно, эволюцию в постановке и разрешении Лермонтовым обоих вопросов нужно рассматривать как часть общего движения, которое охватывало разные области лирики поэта, но развивалось в одном и том же направлении.

Закономерность и последовательность этого движения в значительной степени следует объяснять тем, что в нем отражались изменения самой действительности.

Разобщенность цивилизованной верхушки с народом была обусловлена социальной и культурной дифференцированностью русского общества. Но с течением времени, вместе с изменением общественно-политической ситуации, мало-помалу нарастала и — еще медленнее — осознавалась возможность сближения передовых людей эпохи с народными массами. «В кружках Критских, Сунгурова, Кашевского, — пишет Л. А. Мандрыкина в упомянутой выше статье, — раздаются голоса, что 14 декабря на площади не хватало петербургских мастеровых, которые с радостью присоединились бы к восставшим... В процессе обсуждения недавних событий среди революционно настроенной молодежи возникают мысли о том, что прежние пути борьбы вряд ли возможны. Новые пути еще не были ясны. В кружках глубоко задумываются над их уяснением, здесь же начинает зарождаться пока еще не получившая теоретического обоснования идея о необходимости единения русской интеллигенции с русским народом в целях насильственного уничтожения самодержавного правительства. Документы свидетельствуют, что в кружках, куда входили лучшие представители молодой России, начинали понимать, что осуществление их планов переворота может быть совершено лишь при участии народа, при использовании его революционных возможностей. Так, на собраниях в кружке Сунгурова прямо говорили, что народ (крестьяне и фабричные рабочие) — сила, которую

они должны использовать для борьбы с самодержавием, и вырабатывали планы сближения с народом».[1]

Одной из важных предпосылок к этим обсуждениям и разговорам явилось подспудное, но неуклонное накапливание в сознании широких народных масс социального опыта и чрезвычайно усилившееся в то время выделение из народной среды новой, разночинной интеллигенции. Еще в 1826 году агент тайного надзора доносил Бенкендорфу: «Низшие классы общества, думавшие прежде только о своих собственных делах, анализируют в настоящее время все правительственные распоряжения. . .»[2] Наличие этих перемен вынуждены были признавать и хранители устоев николаевской России. «Простой народ, — писалось в отчете III Отделения за 1839 год, — ныне не тот, что был за 25 лет перед сим. Подъячие, тысячи мелких чиновников, купечество и выслуживающиеся кантонисты, имеющие один общий интерес с народом, привили ему много новых идей и раздули в сердце искру, которая может когда-нибудь вспыхнуть... Вообще крепостное состояние есть пороховой погреб под государством. . .»[3]

Процесс пробуждения народного сознания отразился и в литературе 30-х и тем более 40-х годов, давших более отчетливую форму тем идейным тенденциям, которые существовали и в предшествовавшем десятилетии, но тогда еще не созрели до ясного и определенного выражения. Не случайно одной из популярных тем в этой литературе сделалась судьба интеллигентов, вышедших из народа. Огарев, по-видимому в 1839 году, пишет поэму «Дон», в которой в уста казака-перевозчика вкладывает пророчество о народной революции. Белинский, когда-то изобразивший выход-

---

[1] Л. А. Мандрыкина. После 14 декабря 1825 г. (Агитаторы конца 20-х — начала 30-х годов.) Сб. «Декабристы и их время». Материалы и сообщения. АН СССР. М.—Л., 1951, стр. 224.

[2] «Петербургское общество при восшествии на престол императора Николая по донесениям М. М. Фока А. Х. Бенкендорфу». «Русская старина», 1881, № 11, стр. 538.

[3] «Крестьянское движение 1827—1869 гг.», вып. 1, М., 1931, стр. 31.

ца из крепостного крестьянства, Дмитрия Калинина, в 1841 году упрекает Квитко-Основьяненко за то, что в произведениях писателя мужики не преодолевают «ограниченной сферы своих понятий», и при этом прибавляет: «Нам приятнее было бы в подобных произведениях встречать таких мужиков, которые благодаря своей натуре или случайным обстоятельствам несколько возвышаются над ограниченною сферою мужицкой жизни» (V, 305).

И передовые люди эпохи начинают притягиваться к народу, не только сочувствуя ему (сочувствие играло огромную роль в предыдущий период — в декабристском движении), но стремясь найти для себя опору в народном мировоззрении и в народном характере. «Чтобы сделаться вполне человеком, — говорил Огарев в начале 40-х годов, — я чувствую, что мне необходимо сделаться пролетарием». «И это была не фраза, — вспоминает И. Панаев, воспроизводя в своих мемуарах приведенные выше слова Огарева. — Он говорил искренно, и на его грустных глазах дрожали слезы».[1]

Следует добавить, что и Герцен уже раздумывал над аналогичными вопросами. Идея протеста, возникшего в народной среде, была воплощена им в 30-х годах в образе «сапожника-пророка» Фокса («Вильям Пен»). Герцен мечтал о том, что наука — не только для общей, но и для своей собственной пользы — должна стать достоянием масс.[2] Позже эту мысль Герцен выражал по-другому, но еще ярче. В статье о романе Григоровича «Рыбаки» он утверждает, что хотя роль «лишнего человека» сыграна, лишнему человеку еще «надлежит сейчас выполнить одну задачу». Эта задача заключается в том, чтобы освободить элементы русской народной жизни от примесей, «внесенных в нее монголизмом, царизмом, бюрократией и немецкой военщиной посредством режима приказов, крепостного права и т. д., и, приняв эти элементы как

---

[1] И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Л., 1950, стр. 272.

[2] См. А. И. Герцен. Дилетантизм в науке (1842, глава 3).

естественный отправной пункт, развить, просветить их социальными идеями Запада...» «Как видите, — продолжает Герцен, — все зависит от того, удастся ли установить внутреннее единение Владимира Ленского, студента Геттингенского университета, поклонника Шиллера и Гете, утопического мечтателя... с нашим старым Глебом Савинычем (герой «Рыбаков». — *Д. М.*), этим практическим философом с суровым, сильным характером, этим подлинным типом циклопической расы рыбаков. Поймут ли они когда-нибудь друг друга? Старик чудаковат и упрям. Поживем — увидим!» (XIII, 179, 180).

Такие и подобные им мысли об отношениях народа и «образованного меньшинства» разделялись и Белинским. Он развивал их еще в период «Литературных мечтаний». Белинский утверждал, что в России еще нет общества, в котором «выразилась физиономия могучего русского народа», но что это общество должно возникнуть. И главной особенностью этого общества, по мысли Белинского, должно явиться то, что оно сформируется «на родной почве» и соединит в себе просвещение, т. е. интеллектуальную культуру, и «русский дух» — народность. Но с наибольшей определенностью эти мысли были высказаны Белинским позже, в полемике со славянофилами. Он восставал против славянофильской идеализации отсталых явлений народной жизни и проповеди о том, что внесение в народ культуры может извратить и исказить его национальный характер и его моральную природу. «Ошибаются те, — пишет Белинский в статье о сборнике «Сельское чтение» (1848), — которые думают, что народ нисколько не нуждается в уроках образованных классов и что он может от них только портиться нравственно... Человек, отделившийся от народа образованием, наблюдая и изучая народный быт, может научить простого человека лучше пользоваться тем, с чем тот обращался всю жизнь свою... Узнавши что-нибудь полезное от народа, образованный человек может возвратить народу это же самое, у него взятое приобретение в улучшенном виде» (X, 369, 370). И в «Письме к Гоголю»: «...Россия видит свое спасение не в

мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди..., а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе...» (X, 213).

В сущности, все эти идейные тенденции и мысли год за годом складывались в свободную, «стихийную» концепцию творческого объединения с народом передовых представителей образованного общества. Такое «объединение» представлялось прогрессивно мыслящим людям 30—40-х годов в форме очень смутного и абстрактного идеала, на осуществление которого в ближайшее время они, разумеется, не надеялись. Но процесс становления и роста личности нового демократического типа развивался уже и в ту эпоху. Русская действительность постепенно формировала нового героя — простого человека, разночинца, способного к независимому, критическому мышлению. Если иллюстрировать это положение материалом лермонтовского творчества, то можно было бы сказать, что эта новая, только еще формирующаяся личность должна была совместить в себе некоторые черты, присущие основному герою Лермонтова и его спутнику — простому человеку.[1] Условия, которые могли бы создать такого

---

[1] С первого взгляда может показаться, что эта концепция, выдвигаемая наиболее прогрессивными идеологами эпохи, совпадает со взглядами славянофилов и в особенности с воззрениями близкого к славянофильским позициям Аполлона Григорьева. Однако эту перекличку мыслей не нужно преувеличивать: она не ведет к смещению идейной границы, отделяющей представителей русских демократических течений от защитников старины и патриархальности, даже от Ап. Григорьева. В самом деле, Ап. Григорьев настойчиво интересовался проблемой простого человека в художественном творчестве, но подходил к ней абстрактно-психологически, избегая социальных определений. В основе его известной теории лежало противопоставление двух типов или двух начал. Относительным, ограниченным выражением одного из них — народного, «почвенного» начала, он считал пушкинского Белкина и отчасти лермонтовского Максима Максимыча. Сущность этого типа Ап. Григорьев видел в доброте, простоте и *смирении*. Противоположными качествами наделены, по мысли Ап. Григорьева, Сильвио, Печорин, Рудин — представители «хищного, сложно-страстного, напряженно-развитого» типа. Ап. Григорьев мечтал о примирении этих типов

героя, в России 30-х годов отсутствовали. Даже французской литературе приходилось конструировать его образ с помощью вымысла (об этом очень точно писала в одном из своих писем Ж. Санд, характеризуя свою работу над образом Пьера Гюгенена — главного персонажа романа «Странствующий подмастерье».[1]

как о некоем идеальном синтезе и первую предварительную попытку осуществления такого синтеза усматривал в образе Лаврецкого — героя «Дворянского гнезда». «Лаврецкий, — писал он, — живой человек, связанный с жизнью, почвою, преданиями, но прошедший бездны сомнения, внутренних страданий, совершивший несколько моральных скачков» (Ап. Григорьев. Сочинения, т. I. СПб., 1876, стр. 432).

Эти мысли Ап. Григорьева о синтезе, конечно, нельзя отождествлять со взглядом Белинского на сотрудничество образованного общества с народом. В «почвенном», народном начале и в его носителях, простых людях, Ап. Григорьев в качестве главной черты выдвигает смирение, то есть трактует народный, национальный характер в духе славянофильского учения. Вместе с тем, говоря о «типе», противостоящем почвенному элементу, о представителях передовой культуры русского образованного общества, Григорьев, в сущности, игнорирует прогрессивные освободительные идеи, питающие сознание людей, способных критически мыслить, то есть опять-таки идеологически выхолащивает свою характеристику. И, наконец, в том идеальном «синтезе», к которому он стремится и воплощение которого ищет в образе Лаврецкого, он несомненно хочет видеть преобладание «смиренного» типа — начала покорности и верности «преданиям». Поэтому идея искомого Ап. Григорьевым синтеза объективно сводится к своего рода компромиссу между «народом» и «интеллигенцией» под знаком выраженной в весьма туманных формулах консервативной идеологии, характер которой не могли существенно изменить в статьях Ап. Григорьева ни его оговорки, ни его выпады против косности и застоя.

[1] Стоит отметить, что тенденция, которая привела Ж. Санд к конструированию этого образа, существовала во французской литературе еще в XVIII веке, в творчестве Руссо. Одним из ранних, чисто умозрительных опытов построения образа, объединяющего качества «естественного человека», «гражданина» и «труженика», был осуществлен в «Эмиле». Правильность такого понимания «Эмиля» подтверждается пристрастной и все же не лишенной меткости характеристикой этого романа Вольтером, литературным противником Руссо. «В этой книге, представляющей программу воспитания, — пишет Вольтер, — имеются смешные и нелепые места. Речь идет о воспитании молодого дворянина, а автор делает его столяром — вот основное содержание книги». (Цит. по кн. И. Верцмана «Жан-Жак Руссо». М., 1958, стр. 66.)

Лермонтов, естественно, не мог увидеть этой новой индивидуальности и вряд ли представлял ее себе конкретно. Но Лермонтов несомненно раздумывал над тем сходством и связью, которые существовали между его основным героем и простым человеком, стоящим в произведениях поэта рядом с этим героем.

Можно выдвинуть гипотезу о том, что в сознании Лермонтова мелькала мысль о возможности возникновения в России личности, в которой снималась односторонность каждого из двух представленных в его творчестве типов. Вероятно, образ этого гипотетического героя должен был по своему человеческому содержанию приближаться к личности самого поэта, которая, конечно, была несравненно шире любого из его персонажей.

Наибольший материал для размышлений и предположений по затронутому вопросу дает «Герой нашего времени» и, в частности, отношения образов Печорина и Максима Максимыча. Конечно, Печорин и Максим Максимыч во многом противоположны и в значительной мере противопоставлены друг другу. И все же Лермонтов их соизмеряет. И, более того, Лермонтов показывает присутствие в душе этих героев таких внутренних ресурсов, которые, являясь какими-то очень важными основами их личности, вместе с тем присущи им обоим.

Так, например, Максим Максимыч не менее, а может быть, даже более, чем Печорин, наделен чувством красоты. «В сердцах простых, — говорится о Максиме Максимыче в романе, — чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге» (VI, 224). В трезвом Максиме Максимыче, как и в «беспутном» Печорине, есть удаль, способность переживать в минуту опасности радостный подъем жизненных сил, когда «сердце бьется сильнее» (VI, 224). И еще глубже, в самых нижних пластах сознания обоих героев Лермонтов очень не случайно отмечает сближающее их присутствие какого-то «детского элемента», представление о котором, по своему происхождению без

сомнения, было связано с идеей «естественного состояния». В улыбке Печорина, говорит поэт, «было что-то детское» (VI, 243). И про Максима Максимыча, которого Белинский называл «старым младенцем» (IV, 224): «В его досаде было что-то детское» (VI, 247).

Смысл этой черты, свойственной обоим героям романа, становится яснее, если вспомнить о том, какое огромное значение придавал Лермонтов, один из самых мужественных поэтов, «детскому началу». Еще в стихотворении «Отрывок», мечтая о совершенных людях будущего, он сравнивал чистоту их жизни с детской невинностью («Невинные, как дни детей», 1830). Рисуя портрет Ал. Одоевского, Лермонтов отмечает его «звонкий детский смех» как один из главных признаков сбереженной им «в толпе людской и средь пустынь безлюдных» высокой человечности. В стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» лирический герой уходит в воспоминания детства, которые становятся для него в мире лживых и бездушных масок-людей прибежищем и защитой. И наконец в «Герое нашего времени» Лермонтов, уже в обобщенной форме, противопоставляет детское, природное начало как высокую сущность человеческой души, искажающим ее «условиям общества» (VI, 224). Можно сказать, что «детскость» (добавим и «простота») являлась тем качеством, которое в глазах Лермонтова составляло главную прелесть простого человека — его «идею».[1] Поэтому, само собой разумеется, детскость, которую подметил Лермонтов в улыбке Печорина, была свойственна в большей мере, чем Печорину, Максиму Максимычу.

Но особенно важным для сравнения Печорина и Максима Максимыча представляется здесь другой

---

[1] Ср. в «Письмах» Белинского: «все глубокое и великое — просто» (1840, II, 100); «Право, простые добродетели человека выше и труднее блестящих достоинств гения» (1843, II, 352). Ср. у Лермонтова в черновых вариантах к «Молитве» («Я, матерь божия, ныне с молитвою»): «Дай ей простых друзей, полных внимания».

элемент, имеющий столь же социальное, как и психологическое значение — горечь.

Именно горечью, разочарованием в жизни, сомнениями реагировало сознание передовых людей 30-х годов на николаевскую действительность. «Истина сурова, неумолима и жестока... — писал Белинский. — Первый шаг к ней... — сомнение и отрицание» (IV, 413). Горечь, понимаемая в этом смысле, являлась показателем жизненного опыта и интеллектуальной зрелости людей, которые уже дошли до представления о лучшей жизни и которые умели поэтому почувствовать, что в России неблагополучно, но не имели средств и не знали путей борьбы с этим неблагополучием. Горечь Чаадаева, Лермонтова и его героя Печорина была именно такого свойства.

Но и в умы простых людей России все сильнее начинала проникать просветляющая их горечь.[1] Этот факт был отмечен Герценом в его характеристике русской общественной мысли последекабристского периода. «...Если он (народ. — *Д. М.*) не принимал никакого участия в идейном движении, охватившем другие классы, — писал Герцен, — это отнюдь не означает, что ничего не произошло в его душе. Русский народ дышит более тяжело, чем прежде, глядит печальней; несправедливость крепостничества и грабеж чиновников становятся для него все невыносимей... Недовольство русского народа... неспособен уловить поверхностный взгляд. Россия кажется всегда такой спокойной, что трудно поверить, будто в ней может что-либо происходить» (VII, 211—212). Огарев, хотя и по-другому, писал, в сущности, о том же явлении: «Мне многое и многое хочется схватить из поэтической грусти и жизни России... Надо спуститься в низший слой общества. Тут-то истинная народность, всегда трагиче-

---

[1] Ср. у Радищева о крепостных крестьянах: «Случается иногда, что жестокая печаль, объяв дух их размышлением, возжигает слабый свет их разума и заставляет их проклинать бедственное свое состояние и искать оному конца» («Беседа о том, что есть сын отечества». Полное собр. соч., т. 1. М.—Л., 1938, стр. 215—216).

ская. Высший и средний слой, довольно уродливо проникнутый европейской жизнью, имеет больше комического элемента...».[1]

Выразителем анализирующего, скептически-горького взгляда в «Герое нашего времени» является, конечно, Печорин. Но жизнь постепенно разочаровывала и бодрого Максима Максимыча. Источником его разочарования являлась пока еще чисто личная, хотя и характерная для многих, его судьба: бобылье, холостяцкое кочевое существование вдали от родины, перспектива уже близкой и такой же одинокой старости, неудача в дружбе. Эту горечь Максим Максимыч еще не до конца почувствовал в себе, она только еще зарождалась в нем, не окрепла и не развилась. Она далеко не дозрела до печоринской мысли о неблагополучии всей действительности. Но эта горечь в Максиме Максимыче уже *есть*, ей суждено развиваться и по мере своего роста сближаться с печоринской горечью, не превращаясь при этом в абстрактно-романтическую «мировую скорбь».

Подтверждением того, что это предположение обосновано, что Максим Максимыч должен эволюционировать именно таким образом, служит очерк «Кавказец», написанный Лермонтовым в 1841 году. В творчестве Лермонтова «Кавказец» — примечательное явление. В центре этого глубоко реалистического «физиологического» очерка — образ затрапезного кавказского офицера, напоминающего Максима Максимыча. Можно представить себе, насколько Лермонтов был заинтересован жизнью и судьбой простых людей, старых кавказцев, если он, уже создав портрет Максима Максимыча, решился вернуться к этой теме и посвятить ей отдельное произведение. Но этот новый Максим Максимыч (в очерке он не назван по имени) был показан в 1841 году совсем не таким, как его двойник в «Герое нашего времени». Образ Максима Максимыча раскрывается в романе всего лишь в двух, точнее —

---

[1] Из письма к М. Л. Огаревой от 27 декабря 1841 г. Цитировано по книге: Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. 1. Л., 1937, стр. 377.

в трех новеллах-эпизодах, и только в одном из этих эпизодов (встреча с Печориным) ставится в центр повествования наряду с главным героем. Максим Максимыч показан лишь в один момент своей жизни, образ его лишен развития.

Герой «Кавказца» является единственным предметом авторского внимания в этом очерке, изображен в развитии, строго биографически, в перспективе всей его жизни на Кавказе, вплоть до его отъезда на родину. При таком подходе некоторые черты личности Максима Максимыча, которые в нем намечены лишь пунктирно, в герое «Кавказца» явно подчеркиваются. К ним принадлежит в первую очередь чувство горечи и недовольства («стал мрачен и молчалив»). Кавказца можно назвать наученным жизнью, полупрозревшим, разочарованным Максимом Максимычем.[1] Он тянет служебную лямку («порой служба очень тяжела», «грудь... увешана крестами, а чины нейдут»), томится от пустоты и скуки, пьянствует и прекрасно знает, что ему плохо и что надеяться не на что.

Конечно, «прозрение» кавказца довольно относительное, да и с моральной стороны этому герою далеко до уровня Максима Максимыча. Но в каком-то смысле он понимает все же больше, чем понимал Максим Максимыч. И не только потому, что он читал Марлинского, усвоил романтические замашки и увлекался кавказской романтикой. Можно сказать, что это — Максим Максимыч, подавшийся в сторону Печорина и остановившийся где-то на полдороге с уклоном по направлению к Грушницкому, или — Печорин, который в какой-то степени «демократизировался». «Разочарование, — замечает слушатель Максима Максимыча, «проезжий офицер», — как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим...» (VI, 232). Эту формулу, поскольку она говорит о моде, нельзя применить к кавказцу буквально (ему не нужно было подражать моде, чтобы пережить разочарование), но самое констатирование разочарования «низших слоев

---

[1] Это отмечено в книге С. Дурылина «„Герой нашего времени" М. Ю. Лермонтова». М., 1940, стр. 114.

общества» в устах «проезжего офицера» звучит убедительно. Вероятно, благонамеренно-реакционные читатели и критики Лермонтова не одобрили бы «мрачного и молчаливого» (VI, 349) кавказца, тогда как к благодушному и лишенному критического сознания Максиму Максимычу они, как известно, отнеслись хорошо.[1] Есть основания предполагать, что очерк «Кавказец» действительно был неодобрен властями. По крайней мере, тот выпуск альманаха А. П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими», в котором этот очерк должен был появиться, по всем данным, не был пропущен цензурой.[2]

Кавказца никак нельзя назвать привлекательной фигурой, но он — персонаж, симптоматичный для тех процессов, которые намечались в творчестве Лермонтова и которые отражали движение русской действительности. В очерке «Кавказец» был отражен один из наиболее стихийных, горных, обыденных и отнюдь не освещенных высокой идеологией путей постепенного отрезвления русских людей того времени. Кавказец прошел по этому пути очень небольшое расстояние, но, двигаясь в этом направлении, по-видимому, можно было дойти и до бунта гоголевского капитана Копейкина — человека, по своему положению несомненно близкого и к Максиму Максимычу, и к герою лермонтовского очерка. Одно из косвенных подтверждений типического характера тех процессов, о которых здесь говорится, можно найти в романе Е. Хамар-Дабанова (псевдоним Е. П. Лачиновой) «Проделки на Кавказе»

---

[1] Согласно официозным воззрениям, старые служаки, ветераны войны, жили счастливо и находились в прекрасном настроении. Герой очерка Ф. Булгарина «Отставной солдат» (1828), прослуживший в армии 35 лет, рассказывает о военной службе и о «милостивых» «отцах-командирах» с умилением и восторгом, признаваясь, что он понесет с собой в гроб лишь «одно горе»: «что не удалось подраться (с турками. — *Д. М.*) в глазах Самого Государя». Великолепно чувствует себя и другой булгаринский инвалид — безногий герой очерка «Благородный бедняк, или Счастие трудолюбивых».

[2] Об этом см. «Предисловие» Н. О. Лернера, сопровождающее первую публикацию «Кавказца» («Минувшие дни», 1928, № 4).

(1844). В этом романе, связанном по своей фабуле с «Героем нашего времени» (в нем выведен Грушницкий, упомянут Печорин), рассказывается, между прочим, о некоем старом кавказском капитане, живо напоминающем Максима Максимыча. Но, в отличие от лермонтовского героя, капитан из романа Е. Хамар-Дабанова дошел до полного разочарования в жизни. Вынув пулю из своей простреленной руки, он имел все основания обратиться к ней следующим образом: «Дура! зачем не попала ты мне в лоб? одним разом всему бы конец! Что мне в жизни? Буду штаб-офицером, деться некуда! Без службы жить не могу; в полковые командиры и думать нечего; в батальонные также не попаду; туда переводят из России, присылают всё людей образованных, ученых: что нашему брату?» [1]

Рост сознания простого человека, достающийся ему в трагическом опыте, можно проследить в произведениях Лермонтова не только на примере «Максим Максимыч — кавказец». Явное отношение к вопросу имеют также образы купца Калашникова и Красинского. Оба они доводятся до какого-то важного и нового для них знания о жизни, до просветляющей их горечи или прямого протеста. Очевидно, это было то направление, на котором могли возникнуть люди, а следовательно, и литературные герои, соответствующие новым горизонтам русской жизни и ее новым поднявшимся запросам.

В романе Лермонтова таким героем не мог быть Печорин — обладатель высокого критического сознания и все-таки, как пишет Лермонтов, «составленный из пороков всего нашего поколения» (Какой бы относительный смысл ни был вложен здесь в понятие «порока», частица прямого смысла этого слова в лермонтовском контексте несомненно сохраняется.) Таким героем не мог быть ни Максим Максимыч, еще не пробудившийся к сознательной жизни, ни Бэла, ни ее соотечественники, которыми Лермонтов любовался, но

---

[1] Е. Хамар-Дабанов. Проделки на Кавказе, ч. II. СПб., 1844, стр. 16.

которых отнюдь не идеализировал. Как уже говорилось, и в Печорине, и в Максиме Максимыче положительное, человеческое содержание было выражено односторонне, — так, что в каждом из них отчетливо обнаруживалась и его ценность, и его неполноценность. Каждый из них корректировал и дополнял другого. И только *мыслимое* сочетание их положительных качеств могло привести к представлению о будущем подлинном, полноценном герое. И, конечно, Лермонтов, сопоставляя в своем романе Печорина и Максима Максимыча, должен был, пусть в самом приблизительном смысле, составить себе это представление. А поскольку слагаемые столь же известны нам, как известна и общая идейная направленность Лермонтова, мы *в какой-то мере* в силах восстановить это потенциально присутствовавшее в творческом сознании поэта представление. Очевидно, оно определялось мыслью о сочетании высокого критического интеллекта, свободолюбия, способности к борьбе и деятельности с «простотой» (хотя бы в морально-психологическом аспекте), внутренней цельностью, трезвостью, благородством и активностью этического сознания.[1]

---

[1] О том, что именно в таких или близких к ним чертах рисовался передовым людям эпохи 30—40-х годов образ положительного героя, можно составить понятие на основании высказываний Белинского. Белинский не только размышлял о положительном герое, но и пытался найти его в окружающей действительности. Так, например, в 1839—1840 годах он готов был увидеть свой идеал в лице Николая Бакунина, которого он противопоставлял в то время его брату, Михаилу Бакунину. В своих письмах он отмечал в Николае Бакунине «глубокую, здоровую натуру», «прекрасную непосредственность», «избыток мужественных сил», «*деятельное* стремление к истине», «инстинкт действительности» и то, что он «смотрит на вещи просто». Следует отметить, что через семь лет после этих высказываний Белинского почти такие же мысли выразил в своей рецензии на перевод «Векфильдского священника» Гольдсмита А. Д. Галахов. «Теперь предстоит надобность, — писал Галахов, — в человеке трезвом, бодром, деятельном, который бы смотрел на вещи прямо и любил бы землю, жилище наше и наших потомков на долгое время», а также: «Нужна борьба с врагом, а не спокойное созерцание враждебных предметов» («Современник», 1847, № 11, отд. III, стр. 82, 78).

Романтическими средствами такое представление было *до известной степени* реализовано Лермонтовым в образе Мцыри — герое, обладающем многими из качеств, о которых было сказано выше, и вместе с тем чуждом разъедающей рефлексии и эгоизма лермонтовских индивидуалистических персонажей. Но и в «Герое нашего времени» есть лицо, соответствующее тем свойствам, которые Лермонтов не мог не считать положительными. Речь идет о «проезжем офицере», рассказчике второй и, отчасти, первой главы романа — фигуре, очерченной бегло и почти не привлекающей внимание читателей и исследователей.

Хотя и нельзя полностью согласиться с Белинским, отождествлявшим «проезжего офицера» с автором романа, Лермонтовым, — все же приходится признать, что они близки друг другу. Конечно, ошибается Л. Гинзбург в своей интересной книге о Лермонтове, называя «проезжего офицера» «немудрящим» и сближая его с Иваном Петровичем Белкиным.[1] Останавливаясь на таком выводе, исследовательница учитывает лишь одну часть данных, характеризующих этого героя, и оставляет без внимания другие, более важные данные. Но нельзя принять без существенной поправки и мнение С. Дурылина, который, в противоположность Л. Гинзбург, с бо́льшим основанием, чем она, но все же односторонне рассматривает офицера-путешественника как своего рода вариант Печорина.[2] Можно утверждать, что Белинский в этом вопросе значительно ближе к истине, чем оба названных здесь исследователя.

В самом деле, личность проезжего офицера широка и богата. В ней частично совмещаются положительные качества Печорина и Максима Максимыча. Печорин — тонкий аналитик, психолог и блестящий мыслитель, несомненно хорошо знакомый с литературой и философией. Таков и проезжий офицер, умеющий не только

---

[1] Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 165—166.

[2] С. Дурылин. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1940, стр. 204.

проникновенно рассказывать, но и мудро комментировать свой рассказ (см., например, его рассуждения о природе, о русском национальном характере или его анализ личности Печорина). «Язык «Журнала Печорина» близок к языку автора путевых записок», — с полным основанием замечает В. Виноградов.[1] Проезжий офицер и Печорин в равной мере любят природу и ценят Байрона. Кажется вполне убедительным предположение С. Дурылина, сделанное на основании одного из намеков романа, что этот офицер, по-видимому так же как и Печорин, попадает на Кавказ не по своей воле, — является «подневольным кавказцем».[2] Печорин — человек, разочарованный в жизни и вместе с тем глубоко понимающий ее очарование. Проезжий офицер не менее остро чувствует всю мощь и свежесть жизни, и, однако, в его размышлениях можно уловить признаки разочарования («жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться...», VI, 225).

С Максимом Максимычем сближает проезжего офицера характерное для народного сознания моральное чувство, моральная взволнованность. С особенной, пронзительной силой эта особенность вскрывается в новелле о Максиме Максимыче, рассказанной проезжим офицером и полной глубокого этического пафоса. Все повествование в этой главе пронизано совсем не печоринскими эмоциями любви, сочувствия и обиды за человека, что видно и по тону, и по «углу зрения», и по отдельным замечаниям и эпитетам. Благожелательно-приветливое отношение проезжего офицера к людям обнаруживается и в его поведении во время встречи с Максимом Максимычем во Владикавказе. Эта встреча явно контрастирует с другой последующей знаменитой встречей штабс-капитана с Печориным, в которой Печорин проявляет к своему приятелю холодность и обидное равнодушие. И еще

---

[1] Виктор Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 588.

[2] С. Дурылин «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1940, стр. 196.

деталь. Слушая рассказ Максима Максимыча о Бэле, проезжий офицер крайне взволнован:

«— Выздоровела? — спросил я у штабс-капитана, *схватив его за руку и невольно обрадованный* (курсив мой. — *Д. М.*).

Очевидно, это — не печоринский жест. По-видимому, он более подходит к личности того гипотетического «нового Печорина», о котором писал Белинский, Печорина, которого, по предположению Белинского, Лермонтов «может быть... покажет... исправившимся, признавшим законы нравственности, но верно уж не в утешение, а в пущее огорчение моралистов» (IV, 269).

Проезжий офицер сходен с Максимом Максимычем своей трезвостью, своим реалистическим отношением к действительности. Недаром с таким сочувствием он высказывается о «ясном здравом смысле» русского человека (VI, 223). И этот «ясный здравый смысл» проявляется в содержании и стиле рассказа проезжего офицера, в частности в его легком выпаде против романтизма при описании Чертовой Долины (VI, 225). На основании этого беглого полемического выступления можно заключить, что осознанная антиромантическая тенденция проезжего офицера и «стихийный» реализм Максима Максимыча, который самым складом и формой своего рассказа о Бэле бессознательно полемизировал с романтизмом, в сущности совпадали.

Но проезжий офицер, имея общие черты с Печориным и с Максимом Максимычем, подымается в то же время над каждым из них в отдельности и оценивает обоих героев.

Ко всему сказанному следует добавить, что широта личности проезжего офицера отразилась и в его речевой манере. Стиль его речи в целом совпадает с «интеллектуальным стилем» печоринских записей, но иногда сближается и с бытовой, «плебейской» манерой рассказа Максима Максимыча («Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку» и пр.). Вряд ли можно согласиться с Л. Гинзбург, которая сводит это явление, имеющее принципиальное основа-

ние, к «стилистическим противоречиям».[1] Хотя в образе странствующего офицера в самом деле можно отметить некоторые противоречия (в этом Л. Гинзбург права), но, по-видимому, они объясняются не только выполнением, но и содержанием образа, его замыслом.

Лермонтов не придал изображению проезжего офицера рельефную и художественно законченную форму. В романе наметились лишь туманные контуры образа, был продемонстрирован лишь чертеж человека, принципы его построения. Вполне вероятно, что это было связано с той недоговоренностью «Героя нашего времени», которую отмечал Белинский (IV, 267). Она свидетельствовала о существовании исторически обоснованных границ мировоззрения Лермонтова и о его высокой творческой честности, запрещавшей ему судить положительно и определенно о том, что ему самому казалось неопределенным (ср. «Предисловие» к роману: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!»). Во всяком случае, личность проезжего офицера, которому автор передоверяет собственную точку зрения, играет в романе видную роль. Почти не останавливаясь на себе самом, не показывая себя, этот герой освещает собою происходящее. И внутренним основанием, на котором строятся его суждения о действительности, является высокоразвитая критическая и аналитическая способность, органически связанная в нем с острым и здоровым моральным сознанием и горячим, гуманным, сочувственным отношением к людям.

6

Все, что говорилось о прозе Лермонтова, имеет непосредственное отношение к его лирике.

Уже велась речь о тех стихотворениях Лермонтова, в которых его лирический герой входил в общение, хотя бы и относительное, со своим соседом,

---

[1] Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 166.

отмеченным чертами простого человека. Но это — лишь одна сторона вопроса. В лирике Лермонтова обозначилось и то движение, которое в романе определило общий принцип построения личности «проезжего офицера». Иначе говоря, в лирике Лермонтова мы видим, помимо сюжетного сближения основного героя и его соседа, тенденцию к их объединению в едином потоке лирического сознания.

К процессу демократизации творчества Лермонтова нужно отнести постепенное освобождение образа его лирического героя от всего того, что накладывало на него отпечаток исключительности или «избранничества». Лермонтов в зрелую пору своей жизни написал целый ряд стихотворений, которые по своей сущности, по своей психологической нюансировке и по своему оформлению имеют общезначимый, общенародный характер. К таким стихотворениям относятся: «Смерть поэта», «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою»), «И скучно и грустно», «Ребенку», «Утес», «Сон», «Спор» [1] и другие. В гуманистической личности, стоящей за этими стихотворениями, растворяются ее специфические социальные признаки, так что грань, отделяющая основного героя и его спутника, простого человека, стирается. Исключения не составляет и стихотворение «Сон», в текст которого введены светские декоративные детали: «вечерний пир», «жены, увенчанные цветами». В общечеловеческую основу этого стихотворения, ставшего народной песней, указанные детали никаких серьезных поправок не вносят. Классовое расширяется в нем до всеобщего.

---

[1] Л. В. Пумпянский в статье «Стиховая речь Лермонтова», исходя из мысли Б. М. Эйхенбаума о стилистической близости «Спора», «Бородина», «Двух великанов» (Полное собр. соч. Лермонтова, т. II, 1936, стр. 250), характеризует участников диалога в «Споре» как носителей простонародного речевого сознания. «Беседующие, — пишет он, — не только люди (а не горы), но и «простолюдины»; формулы беседы — просторечно-фамильярные («Покорился человеку Ты недаром, брат!»; «Не хвались еще заране!»; «Что-то видно, брат!»). Носители простого народного сознания и просторечия решают вопрос всемирной истории. . .» («Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 413—414).

Движение к демократизации в лирике Лермонтова можно видеть на материале уже разобранного цикла стихов о соседе. Внутренний мир лирического героя стихотворения «Сосед» 1837 года почти не обогащается какими-либо новыми, отсутствующими у основного героя Лермонтова качествами. Однако герой «Соседа» и особенно «Соседки» утрачивает те черты исключительности и романтической избранности, которые имели место в характеристике авторского образа раннего, и не только раннего, Лермонтова.

Чтобы убедиться в особом характере этого явления, достаточно сравнить героев стихотворений о соседе и двух таких же «тюремных» стихотворений Лермонтова — «Желанья» (1832) и «Пленного рыцаря» (1840). Конечно, лирический образ, находящийся в центре последних из названных стихотворений, стоит значительно дальше от народного сознания и форм народной мысли, чем образы основных героев стихотворений о соседе. Героя «Желанья» от этого уводит романтическая экзотика его мечтаний о «сером и косматом» парусе, высоком дворце и блаженном самозабвении у фонтана. Переживания «пленного рыцаря», несмотря на черты его сходства с героем «Соседа» (томление, горечь, воспоминания о прошлом), по своему эмоциональному тону и колориту лишены *прямой* связи с русским народным сознанием: внутренний мир пленного рыцаря безнадежно мрачен и насквозь пронизан рыцарскими средневековыми ассоциациями. В этом отношении пленный рыцарь особенно резко отличается от героя «Соседки». В образе соседа соседки, связанного с фольклором, простонародная окраска проступает наиболее ярко.

Такую же окраску получает основной лирический образ в стихотворении «Узник» (1837). Оно, как и стихи о соседе, также принадлежит к «тюремному» циклу и, как известно, представляет собой «реалистический вариант» уже упомянутого здесь «Желанья» («Отворите мне темницу»). Герой «Узника» полон жизненных сил и всей мощью своей души стремится к свободе. Но желание его невыполнимо, он лишен свободы и обречен на одиночество. Все это — харак-

терные черты основного «лирического комплекса» Лермонтова. И в то же время эти черты являются типическим отражением народной жизни, наполняются ее лирически обобщенным содержанием. Никакой исключительности, экзотики, условного романтизма, которых так много в «Желанье», в «Узнике» нет. «Реалии» этого стихотворения — арестант, голые стены тюрьмы, тяжелая дверь с замком, высокое окно, часовой — связывают образ узника с рядом обиходных, общенародных представлений и наводят на мысль, что узник, по-видимому, — простой человек. Эта мысль подтверждается также простодушной, «детской» наивностью желаний узника, о которых он заявляет в своем монологе, ~~в их существе, и в форме их выражения~~.

К тому же и словарно-образная система этого стихотворения, как и в «Соседке», в основном ориентированная на фольклор (девица, добрый конь, терем, темница), придает образу узника простонародный характер, сближает его с «добрыми молодцами» устной поэзии народа. Но вместе с тем, как и в «Соседке», фольклор отнюдь не поглощает здесь «литературы». Четкий четырехстопный ямб, фразеология, организация рифм, большинство эпитетов (особенно *умирающий* огонь, *звучномерные* шаги, *безответный* часовой) — это «литература». Оба элемента — фольклорный и литературный — встречаются и сливаются в неразложимое и органическое единство и в «содержании», и в «форме» стихотворения.

В литературе о Лермонтове «Узника» сопоставляют с «Желаньем».[1] Цель этих сопоставлений — доказать, что в «Узнике» Лермонтов гораздо ближе к реализму, чем в «Желанье». Этот вывод в общем справедлив не только по отношению к обоим стихотворениям в целом, но и к соотношению образов их лирических героев.

И все же реалистическая конкретизация героя в «Узнике» едва намечена. Социальные признаки узника не названы и только угадываются, да и то при-

[1] См., например, в книге С. Дурылина «Как работал Лермонтов». М., 1934, стр. 33—37.

близительно. Судьба героя, его прошлое не вскрыты и не объяснены. Эта особенность лермонтовского стихотворения, разумеется, не снижает его художественного уровня, не делает его менее сильным, лиричным и правдивым. Даже наоборот, именно в этой особенности следует искать одно из оснований своеобразия и выразительности художественной системы «Узника», которая, в силу своих индивидуальных свойств, не могла не сопротивляться далеко идущей объективации героя.

Нельзя не отметить также и еще одного факта. Процесс сближения с народным сознанием затрагивает не только лирического героя Лермонтова, но — по крайней мере в одном случае — и центральный образ героини его лирики («прелестница» и «соседка» воспринимаются как ответвления этого образа). Речь идет о стихотворении, посвященном М. А. Щербатовой («На светские цепи...»). По форме это стихотворение несомненно связано с альбомной поэзией, хотя по своей поэтической мысли не имеет с этой поэзией ничего общего. Героиня стихотворения — светская красавица, но достоинство и прелесть ее — не в красоте как таковой, не в «небесных чертах», а в том, что она сохранила приметы своей «печальной отчизны», Украины. Связь с украинскими «цветущими степями» и судьбой украинского народа и служит, согласно концепции стихотворения, источником и основанием высоких качеств героини, противопоставленных «ледяному» и «беспощадному» свету: ее обаяния, ее детскости, стойкости и ее способности к большой любви. Этот поворот мадригальной темы на фоне русской лирики 20—30-х годов выглядит неожиданно и необычайно. Во всей предшествующей Лермонтову русской литературе, пожалуй, существовал лишь один образ, на который мог опереться поэт, создавая стихотворение, посвященное Щербатовой, — образ пушкинской Татьяны, «простой девы» (гл. VIII, строфа 41) с «русскою душою» (гл. V, строфа 4). Но, конечно, и в Щербатовой — героине стихотворения, и в Татьяне, променявших «цветущие степи» и «дикий сад» на «блеск утомительный бала», «народное сознание» или, вернее, сознание

«естественного человека» было затаено в сокровенной глубине их души и вряд ли выявлялось в форме отчетливых представлений.

И все же Лермонтов в тех стихотворениях, которые были разобраны, придавая своему герою черты человека народного склада, не дошел до предела своих возможностей. Дальнейшее и очень важное продвижение по пути, ведущему поэта к реализации этих возможностей, было ознаменовано его замечательным стихотворением 1840 года «Завещание».

В ряду стихотворений Лермонтова, имеющих отношение к теме простого человека, «Завещание» занимает центральное место и заслуживает наиболее подробного разбора.

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил,
Скажи им, что навылет в грудь
Я пулей ранен был;
Что умер честно за царя,
Что плохи наши лекаря
И что родному краю
Поклон я посылаю.

Отца и мать мою едва ль
Застанешь ты в живых...
Признаться, право, было б жаль
Мне опечалить их;
Но если кто из них и жив,
Скажи, что я писать ленив,
Что полк в поход послали
И чтоб меня не ждали.

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно,

Ты расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалей,
Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит!

Стихотворение построено как монолог, как предсмертный наказ умирающего. Обыденными и незатейливыми словами, в точной, предельно сжатой форме (32 стиха), передающей беспрестанные переходы и колебания чувства, в «Завещании» рассказывается большая и грустная повесть о жизни человека и его смерти на чужбине. Содержание стихотворения — целая биография, которая могла бы лечь в основу романа. Уже это заставляет говорить о «Завещании» как о поразительном явлении искусства.

В литературе о Лермонтове высказывалось предположение, что герой «Завещания» — солдат. Такому предположению противоречат некоторые оттенки в содержании стихотворения, в психологии героя и в его языке, например сочетания «пустое сердце», или скептическое «плохи наши лекаря», или «писать ленив». По-видимому, герой стихотворения — армейский офицер, вроде Максима Максимыча или кавказца из очерка «Кавказец». Но армейский офицер, показанный таким, каким он показан в «Завещании», отличается от солдата очень мало. Он — простой человек в социальном смысле слова. И в образе этого простого человека сохраняется «лирическая душа» основного героя творчества Лермонтова. Герой «Завещания» — и «сосед», и «автор», который смотрит на домик соседа и слушает сквозь тюремную стену его песни, и человек с большим сердцем, штабс-капитан Максим Максимыч, и ветеран 1812 года, рассказчик «Бородина», и даже, отчасти, разочарованный и скептический Печорин.

Но, рисуя солдата-рассказчика в «Бородине», героев стихотворений о «соседе» и узника, Лермонтов обобщает их образы и, почти не касаясь их индивидуальных судеб, раскрывает лишь один момент их жизни. Герой «Завещания», напротив, раскрыт не только в обобщении, но и как индивидуализированный образ, как личность, имеющая свою частную, кон-

кретную биографию. В серии лирических стихотворений Лермонтова, связанных с образом человека из народа, это явление — принципиально новое.

Какова же судьба героя «Завещания» и каково содержание его личности?

Это — обыкновенный человек с обыденной биографией и обыденной речью, построенной на разговорной фразеологии, с естественными в интимном, взволнованном монологе недомолвками и паузами.[1] Правда, бытовая форма речи героя сочетается с *поэтической* ситуацией стихотворения, выявленной во множестве народных песен: наказ умирающего, переданный товарищу. Но эта ситуация, которая в большинстве песен подымает их содержание над бытом[2] так, что быт лишь частично в них сохраняется, здесь не вытесняет быта, а только освещает его трагическим светом. Поэтому и образ героя «Завещания», проявляющего себя как будто «заурядно» и «обыденно», наполняется глубоким поэтическим содержанием.

В его личности отчетливо различимы признаки народного характера. Герой «Завещания» — простой человек, верный своему патриотическому долгу, способный достойно умереть за родину и действительно умирающий за нее. Признание героя, что он «умер честно

---

[1] На 32 стиха «Завещания» приходится, по крайней мере, 11 отчетливых интонационных пауз, из которых 7, если судить на основании первопечатного текста (стихотворение опубликовано при жизни Лермонтова; автограф неизвестен), отмечены многоточиями. Значение этих пауз очень велико. Они выполняют двоякую функцию. Прежде всего они создают впечатление речи тяжелораненого человека, прерывающейся от слабости и переживаний (ср. прерывистую речь умирающего капитана в «Валерике»). Вместе с тем они как бы наполняются волнением героя, его воспоминаниями и раздумьями, и этим резко увеличивают смысловую емкость стихотворения, как бы растягивают и пополняют его текст. Усиленная концентрация пауз и их смысловая роль позволяют говорить о них как об одном из основных принципов организации языка в «Завещании».

[2] См., например, песню «На заре-то было на зорюшке» или в песне «Из-за лесу было — лесу темного» и др. («Песни, собранные П. В. Киреевским». Под ред. П. А. Бессонова, вып. 8. М., 1870, стр. 153, и вып. 10. М., 1874, стр. 84—85).

за царя», не должно вводить в заблуждение. В устах армейца упоминание о царе — та же самая условно выраженная формула воинского патриотического долга, которая уже прозвучала у Лермонтова в «Бородине»:

Полковник наш рожден был хватом,
Слуга царю, отец солдатам.

Для того чтобы психологически разграничить служение царю и служение родине, требовалась очень высокая для того времени ступень политической сознательности. Этой ступени достигли за два десятилетия перед тем декабристы.[1] Герой «Завещания», естественно, не мог до нее подняться. Вопрос о разграничении понятий царской власти и родины, по-видимому, и не вставал в его сознании. Но вместе с тем никакого монархического пафоса в формулу о царе герой «Завещания» не вкладывал. Недаром она, введенная в систему перечисления, подчеркнутую смежными рифмами, звучит почти как скороговорка, — буднично и обыденно. При этом лексическая окраска рифм еще более усиливает такое впечатление: слово «царя», рифмуясь со словом «лекаря», теряет всякую значительность, тускнеет и приобретает прозаический характер:

Что умер честно за царя,
Что плохи наши лекаря...

Любовь к родине героя стихотворения сказывается не только в мысли о воинском долге, но и в приверженности к родным местам. Родной край для него — единственная незыблемая и неизменная ценность в жизни, полной измен и превратностей. Родному краю посылает раненый свой предсмертный привет.

Судьба этого человека — безвестная и безрадостная. Горечь и скепсис определяют основной тон стихотворения. Герою «Завещания» горько умирать вда-

---

[1] Об этом см. в кн. М. В. Нечкиной «А. С. Грибоедов и декабристы». М., 1951, стр. 288.

ли от близких,[1] в скверном лазарете, горько, что его жизнь не сложилась, и особенно горько, что любимая им женщина не стоит его любви и его не любит. «„Пускай она поплачет, ей это ничего не значит“, — писал Белинский Боткину, вспоминая о «Завещании», — последние стихи этой пьесы насквозь проникнуты леденящим душу неверием в жизнь и во всевозможные отношения, связи и чувства человеческие» (XII, 19).

Белинский не случайно выделяет стихи о женщине с «пустым сердцем». Но Белинский не суживает своим толкованием смысла стихотворения, в котором речь идет не только о любви героя. Женщина с пустым сердцем, появляясь в конце, в итоговой части стихотворения, хотя и не превращается в символ, но как бы вбирает в себя, концентрирует то жестокое и несправедливое, что испытал, живя на свете, умирающий армеец. Неудача в любви — не просто тяжелый эпизод, а самая памятная и болезненная из всех жизненных неудач раненого. Фраза последней строфы: «обо мне она не спросит» перекликается с первой строфой: «Моей судьбой... никто не озабочен». Получается так, что «она не спросит» составляет хотя и частный, но наиболее острый, наиболее ощутимый случай того, что «никто не озабочен».

Эта развернутая и многосторонняя картина складывается в тексте и в «подтексте» стихотворения, — в той смысловой атмосфере, которая образуется вокруг. В сущности, стихотворение на тему о предсмертном наказе-завещании героя, как уже говорилось, рисует всю его сиротливую, бездомную военную жизнь с ее далеко не парадной изнанкой, к которой относится и оторванность от родины, и обилие трагических возможностей («полк в поход послали и чтоб меня не ждали»), и неустроенность военного быта («плохи наши лекаря»).

---

[1] Максим Максимыч также оторван от своих близких. «У меня нет семейства, — признается он своему спутнику, — об отце и матери я лет 12 уж не имею известия, а запастись женой не догадался раньше...» (VI, 228).

И особенно важно то, что «жизнеописание» героя, хотя оно и лишено явных исторических реалий, насквозь пронизано историческими ассоциациями. Эти ассоциации порождает и тема современной поэту войны сама по себе, и хронологическая смежность «Завещания» с «Валериком», «Казачьей колыбельной песнью», «Спором», в которых в той или иной мере отражается военная кавказская обстановка, и со стихотворением «Прощай, немытая Россия». Таким образом, умирающий в лазарете герой «Завещания» воспринимается как офицер Кавказского корпуса; война, на которой он был ранен, — как война на Кавказе; а время, когда все это происходило, — как годы царствования Николая I. Так за скупыми строчками стихотворения намечается образ угрюмой николаевской эпохи с характерной для нее изнурительной военной службой, отрывающей простого человека от родной почвы, бросающей его на чужбину, отнимающей почти всю его жизнь (у солдата — по закону, у офицера — потому, что иначе ему идти некуда).

Соотнесенность образа простого человека с историей — очень важная и существенная черта «Завещания». Конечно, по сравнению с этим богатством потенциально-исторического и бытового содержания гражданские ассоциации, возникающие вокруг ранних лирических опытов Лермонтова, кажутся крайне бедными и отвлеченными. Своим историзмом «Завещание» соприкасается с «Бородином». Но в «Бородине» история, данная непосредственно, господствует над индивидуальным образом человека. В «Завещании» судьба простого человека, нарисованная на далеком фоне неизбежно предполагаемых, но не явленных исторических событий, поставленная в типичные для эпохи условия, — в центре авторского внимания. А типичная судьба рядового человека, связанная с типичными условиями его жизни, не может — хотя бы отчасти — не восприниматься как *зависимая* от них. Следовательно в «Завещании» мы имеем не только типичного героя и типичную обстановку, в которой он существовал, но и обусловленность этого героя этой обстановкой.

В лирическом стихотворении обусловленность такого рода выявляется, конечно, совсем в иной форме, чем в крупном реалистическом произведении повествовательного характера. В произведениях этого типа она показана широко и полно. В лирическом стихотворении основные признаки реалистического метода — историчность и типичность героя, обстановки и зависимость первого от второй — иногда лишь заданы, или, точнее говоря, могут в такой же мере подразумеваться, как и непосредственно присутствовать. Кроме того, даже в том случае, если в стихотворении заложены реалистические элементы, оно *само по себе* далеко не всегда может быть воспринято как реалистическое произведение в полном смысле слова. Стихотворение демонстрирует свои реалистические качества не только в силу своей собственной структуры, но часто и благодаря тому, что оно включается в контекст близких ему произведений, которые укрепляют его реалистическую базу, развивают те реалии и связи, которые в нем намечены и существуют в потенциальном состоянии.

И по своему тексту, и по своему контексту «Завещание» вполне соответствует указанным условиям и представляет один из наиболее совершенных образцов реализма в лирике Лермонтова.

Выше уже было сказано, что основным тоном и пафосом героя «Завещания» в его предсмертном наказе является горечь или, как определил Белинский в письме к Боткину, «неверие в жизнь и во всевозможные отношения, связи и чувства человека». Фраза Белинского содержит в себе очень важный оттенок мысли: неверие не в какие-то конкретные отношения, например с *этой* женщиной или даже с женщинами вообще, а неверие «во всевозможные отношения». Мысль Белинского справедлива. Развивая ее, можно прийти к выводу, что герой близок к тому, чтобы грустить уже не только «за себя», думая о нескладице и неудачливости свой собственной жизни, но и о том, что большинство известных ему жизней так складывается и иначе сложиться не может.

Этим горьким скепсисом герой «Завещания», по

своей биографии близкий к Максиму Максимычу, отличается от благодушного штабс-капитана, который еще только учится грустить. «Хуже всего не то, — говорил Лермонтов Юрию Самарину, имея в виду современное состояние России, — что некоторое количество людей страдает терпеливо, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого».[1] Простой человек, герой «Завещания», по-видимому, не в силах найти исходные причины страдания и определить их, как это делает сам Лермонтов (например, в стихотворении «Прощай, немытая Россия»). Но этот человек понял, что он страдает, и его широкое горькое чувство — первый признак развивающегося критического отношения к действительности — делает его сознательнее Максима Максимыча. В *этом* смысле он более, чем на Максима Максимыча, похож на офицера из очерка «Кавказец», хотя и богаче его морально. От *неверия* во «всевозможные связи» не так уже невозможно было, при соответствующих условиях, прийти к формуле о «ниспровержении всех связей семейных и государственных», которую блюстители порядка и нравственности применяли тогда в целях политического изобличения неблагонадежных элементов.[2]

В своих горьких мыслях эти лермонтовские персонажи были не одиноки. Такие же горькие чувства и мысли вынашивались и в солдатских массах.

Их легко уловить в солдатских песнях и виршах той эпохи и смежных с нею десятилетий. Бодрые и задорные мотивы этих песен, часто имеющих официозный характер, нередко сменяются щемящими, уже совсем не официозными жалобами на тяжелую солдатскую судьбу.

---

[1] Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. XII, Письма. М., 1911, стр. 56. Ср. у М. Е. Салтыкова-Щедрина в «Письмах о провинции» (письмо 6, 1868 г.): «...русский мужик беден действительно, беден всеми видами бедности, какие только возможно себе представить, и — что всего хуже — беден сознанием этой бедности...» Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собр. соч., т. VII. Л., 1935, стр. 255.

[2] В такой редакции эта формула была употреблена, например, в начале 20-х годов при дискриминации книги профессора А. П. Куницына «Право естественное»,

Такова, например, приведенная у Киреевского песня об Алешеньке (очевидно, молодом казаке), гибнущем в чужой земле (в одном из вариантов — на турецкой земле). Солдаты-товарищи горюют над убитым Алешенькой таким образом:

Закопаем Алешеньку глубоким глубоко...
...Видно, нам ли, солдатушкам, тут-то всем пропадать!
Не дай, боже, заболеть, когда некому присмотреть,
Не дай, боже, умирать, когда некому поховать.[1]

В сборниках солдатских песен имеются песни, непосредственно связанные с войной на Кавказе, например «Песня о Зирянском сидении», то есть о блокаде русского укрепления Зиряны (1843). В этой песне есть такие стихи:

Да кавказские солдаты
Ходят под руку с нуждой.
Горем мы всегда богаты,
Носим ранцы за спиной.[2]

В других песнях, также приуроченных к кавказской войне, рассказывается о смерти «доброго молодца» «от черкесских пуль»:

Умирал-помирал добрый молодец,
Млад донской казак, малолеточек
На чужой-дальней на сторонушке
Среди степи, во темно́й ночи́
От тяжелых ран, от черкесских пуль...[3]

Как видно из приведенных цитат, лирические жалобы на солдатское житье в произведениях устной поэзии иногда превращаются в обобщенную критику солдатской жизни («Песня о Зирянском сидении»).

---

[1] Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. П. А. Бессонова, вып. 10. М., 1874, стр. 99—100.

[2] «Боевые песни русского солдата». Собрал поручик Попов, Г. М. СПб., 1893, стр. 73.

[3] Песни, собранные П. В. Киреевским, стр. 95—96.

Понятно, что в виршах, сочиненных солдатскими книжниками, эта критика была несравненно острее, чем в устных песнях, и принимала иногда форму развернутой сатиры, направленной против царской армии. [1]

Тяжелые и скептические чувства, усиленные ожиданием неизбежного конца, несомненно преобладают в предсмертном наказе героя «Завещания». Но этими чувствами не исчерпываются его душевные возможности.

В четвертой статье о «Древних российских стихотворениях» Белинский, отмечая грустную и заунывную настроенность русских песен, не заканчивает на этом их характеристику. «Грусть русской души, — пишет он, — имеет особый характер: русский человек не расплывается в грусти, не падает под ее томительным бременем... Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселью, ни разгулу молодечества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой» (V, 442). Справедливость мыслей Белинского можно подтвердить многими примерами из области народной поэзии и, в частности, уже упомянутой «Челобитной к богу от крымских солдат». Жалобы на невыносимо тяжелую солдатскую жизнь облекаются в этом произведении в форму бодрой и едкой шутки.

Эти свойства народного характера нашли свое выражение в личности героя «Завещания». Его скорбное неверие столь же далеко от слезливой расплывчатости, как и от голого, равнодушного, цинического отрицания. Он исходит печалью, но не распластывается в скорби. Он не растерял положительных ценностей своего внутреннего мира. Белинский в своей оценке «Завещания» явно преувеличивает равнодушие героя,

---

[1] Ср. солдатские стихотворения, относящиеся к 70-м годам XVIII века: «Челобитная к богу от крымских солдат», «Горестное сказание» и «Солдатская жизнь» («Солдатские стихи XVIII века», публикация Г. Гуковского. «Литературное наследство», № 9—10, 1933. Все эти стихотворения рассказывают о тяжелой солдатской жизни в Крыму.

говоря, что ему «и худое и хорошее — всё равно».[1] (IV, 533).

На самом деле герой «Завещания» полон сдержанного волнения, горячего и нерастраченного чувства, которое остается неподвластным его скепсису и тлеет в его душе, как угли под золой. Он верен воинскому долгу и продолжает думать о родине, о своем «родном крае». Ему не все равно, спросит о нем кто-нибудь или нет. Ему далеко не все равно, что его не любит соседка, хотя он и пытается убедить себя в том, что она больше уже не интересует его. Ему не безразлично его прошлое, и ему страстно хочется хоть как-нибудь отомстить соседке за ее равнодушие. Его забота о родителях — благородная ложь, к которой он прибегает для сохранения их спокойствия, — вполне характеризует его отношение к ним. Его отвергли и забыли, но он сохранил горячую привязанность к своим близким, никого не отверг, никого не разлюбил, никого не забыл. «Я-то не забыл ничего», — ворчит опечаленный Максим Максимыч, прощаясь с Печориным (VI, 245). «Я вас никак забыть не мог», — признается герой послания «Валерик» женщине, которая, как он думает, его забыла.

В герое «Завещания» много сдержанности, составляющей одну из граней народного характера. Он соблюдает целомудрие в выражении своих чувств, — говорит о них скупо, избегает аффектации, многословных излияний и прямых оценок. Недаром в стихотворении почти полностью отсутствуют эпитеты, — явление редкое в языке лермонтовской лирики, в котором эпитеты, как правило, играют чрезвычайно важную роль. Лишь один раз к концу стихотворения,

---

[1] Вероятно, это усиленное подчеркивание Белинским «негативной» стороны стихотворения нужно объяснять не только самим лермонтовским текстом, но и той стадией развития великого критика, к которой относится его суждение о «Завещании». Расставаясь и почти расставшись с позицией «примирения с действительностью», Белинский в то время страстно искал в литературе всего, что могло помочь ему укрепиться на его новых позициях «отрицания». Поэтому в своем отзыве он выдвигает прежде всего скептический пафос «Завещания».

когда волнение героя достигает предельной силы, он «не выдерживает характера» и «прорывается» эпитетом:

Пустого сердца не жалей...

Отсутствие эпитетов, да и вообще тропов, придает речи умирающего армейца совершенно особый, «прозаический» характер. Белинский так и писал о «негромком» голосе этого стихотворения и о том, что его «выражение не горит и не сверкает образами, но небрежно и прозаично» (IV, 533). Однако о «прозаизме» речевого стиля «Завещания» можно говорить лишь условно. В действительности стиль «Завещания» лишь «притворяется» прозаическим, только кажется построенным на «обнаженном», адекватном слове. В языке этого стихотворения эмоционально-оценочное и вместе с тем ассоциативное начало имеет определяющее значение. В «Завещании» устами героя говорит не только его судьба, сама по себе достаточно красноречивая. В своих прямых суждениях, паузах, всем тоном своей речи он *оценивает* жизнь и делает выводы. Тональность его монолога, в котором имеется лишь один частный эпитет в последней строфе, служит как бы общим эпитетом стихотворения, покрывающим все его элементы. И этот «общий эпитет» прилагается к каждому слову «Завещания», преобразуя смысл слов, насыщая их сложным и большим содержанием всей жизни и судьбы героя.

Но этот разлив чувства не мешает раненому армейцу сохранять свойственное лучшим людям из народа мужество, внутреннюю дисциплину, духовную собранность. В его словах нет ничего такого, что выдавало бы страх смерти. Он умеет умереть достойно, вполне владея собой, сохраняя самообладание, как умирают простые люди, изображенные Толстым и Тургеневым. Кое-где в его речи проскальзывает даже ироническое отношение к себе, та самая ирония, о которой писал Белинский, характеризуя русский национальный характер, выразившийся в песнях:

...моей судьбой,
Сказа́ть по правде, очень
Никто не озабочен...
...Скажи, что я писать ленив...

Это — малые меры иронии, но достаточно ощутимые.

Лермонтов дает почувствовать самообладание героя не только тем, что совершенно исключает из его монолога признаки растерянности и моральной слабости. Противовесом горьким и страшным переживаниям раненого является «форма» стихотворения, его словарь, рифмовка, ритм, которые как бы вбирают в себя внутреннюю стойкость, мужество умирающего человека. Простотой и обыденностью своих слов, за которыми стоит дисциплинирующая сила заведенного, привычного стиля жизни и которые контрастируют с торжественной темой смерти, герой как бы подавляет, заклинает свои душевные и физические страдания.

Музыкальная стихия «Завещания», лирика боли находится в скованном состоянии. В форме стихотворения есть упругость, есть элемент, который можно условно назвать «бойкостью», какой-то «деловитой» простотой. Такое впечатление создают короткие строчки «Завещания» (комбинация четырех- и трехстопного ямба) в сочетании с разговорной интонацией, преобладание твердой мужской рифмовки и в особенности смежные рифмы, придающие связанным с ними стихам характер своего рода «скороговорки» (об этом, в применении к частному случаю, — на стр. 214). Впечатление усиливается словарным подбором рифм и их семантикой. Вопреки обычной тенденции рифмовать самые ответственные слова, которые здесь, в «Завещании», казалось бы, так или иначе должны были бы раскрывать трагические переживания героя, Лермонтов в ряде случаев рифмует слова служебного значения или второстепенные: *очень* — озабочен, спросил — *был, одна* — она и т. п.[1]

---

[1] О рифмах этого типа — в книге Л. Гинзбург «Творческий путь Лермонтова». Л., 1940, стр. 193.

Так перед лицом смерти привычная простота становится стойкостью.

И все же трагическое волнение, буря чувств, порывы печали, затаившиеся в речи героя, в его «негромком» и будто бы спокойном голосе, не убывают, не удерживаются под спудом, рвутся на поверхность и прорываются наружу, — особенно в интонационных паузах стихотворения. Образуется своего рода двухголосая структура, в которой борются обе стихии: скорбное лирическое чувство и мужественная стойкость.

Все, что можно утверждать о герое «Завещания» как простом человеке, не исключает уже отмеченного выше присутствия в сознании этого героя главного «лермонтовского комплекса». Не случайно Огарев называет раненого армейца из «Завещания» — поэтом, Лермонтовым.[1] Действительно, все основные черты умирающего воина как простого человека являются вместе с тем основными чертами центрального лермонтовского героя. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить с «Завещанием», например, такие ранние стихотворения Лермонтова, как «Смерть» («Закат горит огнистой полосою») и «Что толку жить!..» или такие зрелые, как «Валерик», «Гляжу на будущность с боязнью», «Спеша на север издалека», «И скучно и грустно», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой», «Благодарность», «Прощай, немытая Россия», «Родина» и др. Сравнение обнаружит, что герой живет в этих стихотворениях тем же, что и в «Завещании»: верность «родному краю», нерастраченная и ненужная любовь, трагический скепсис, мужество. Так же, как и в «Завещании», он разочарован, думает о своей отверженности, одиночестве («оторвался от ветки родимой», «некому руку подать»), о поруганной любви («отрава поцелуя»), о возможности близкой смерти («настанет час кровавый, и я паду») и также приближается иногда к опасной границе, за которой все «все равно» («и жизнь, как посмотришь...» и т. д.).

[1] Н. П. Огарев. С утра до ночи. Стихотворения и поэмы, т. 1. М., 1937, стр. 356.

Особенно интересно сравнить «Завещание» со стихотворением 1830 года «Смерть» («Закат горит огнистой полосою»). Оно перекликается с «Завещанием» по настроению и отчасти по ситуации. Но в стихотворении «Смерть» лирический герой равен самому себе и лишен тех социально-бытовых определений, которые характеризуют и обогащают основной лирический образ в «Завещании». В стихотворении «Смерть» лермонтовский герой еще не принял в себя простого человека. В «Завещании» положение иное: границы между лирическим «я» Лермонтова и его спутником разрушены. Интеллектуальный герой научился у простого человека высокой и неотразимой правде простых вещей и отдал ему часть своего интеллекта, своей трагической сознательности. Простой человек в «Завещании» еще не показан идеологом, он не возвысился еще до обобщений, которые доступны герою «Думы» или «Родины», но он достиг уже многого.

7

Близок к герою «Завещания» образ автора послания-поэмы Лермонтова «Валерик». В этом образе отчетливо проступают контуры реальной биографии и личности Лермонтова — поэта, мыслителя и вместе с тем одного из рядовых участников кавказской войны, которому приходилось спать на голой земле, питаться из одного котла с солдатской командой и «совершенно входить в их (солдат. — *Д. М.)* образ жизни» (Висковатов). Читая «Валерика», мы угадываем черты того не совсем привычного нам, «обыденного» и «бытового» Лермонтова, скромного офицера в затрапезной армейской фуражке, каким он изображен на знаменательном рисунке Д. П. Палена.[1]

Не случайно автор-рассказчик «Валерика» признается, что «жизнь всечасно кочевая, труды, заботы

---

[1] Ср. отзыв А. Блока об этом рисунке: «Не правда ли, Лермонтов только такой? Только на этом портрете? На остальных — не он» (К. Чуковский. Из воспоминаний. М., 1959, стр. 409).

ночь и днем» привели его «больную душу» в «первобытный вид», то есть опростили его. Этого достаточно, чтобы поставить его в один ряд с героем «Завещания» — у них общая военная судьба, трудная и заурядная. И даже неудача его в любви вызывается или усиливается как будто теми же причинами, что и любовная трагедия раненого армейца из «Завещания», — обычной во время войны, вынужденной разлукой (намек на непрочность «любви заочной»). Таким образом, «неверие... во всевозможные отношения», прежде всего — в любовь, характерно для обоих героев и мотивировано вполне конкретными, в конечном счете социально-историческими обстоятельствами.

Но автор послания, каким он показан в «Валерике», несмотря на поглощающие его повседневные заботы и его самоуспокоительные уверения, что он примирился со своим положением, выступает как независимый и отнюдь не примиренный со злом мыслитель, думающий о таких вещах, которые в наказе героя «Завещания» совсем не упоминались. Идейную суть «Валерика» следует видеть в скорбном и в основе своей отрицательном отношении к войне со всеми ее античеловеческими проявлениями. Если в «Бородине» позиция Лермонтова выглядела иной, то только потому, что народная Отечественная война представляла собой исключение из общего правила и заслуживала особой оценки.

В упомянутой уже статье Л. В. Пумпянского тонко и убедительно доказывается, что вся художественная структура «Валерика» — «беспорядочное» и «случайное» описание военных действий — отражает осуждающий взгляд на войну, философское «зачем?» Л. В. Пумпянский считает также — и с этим опять-таки нельзя не согласиться, — что позиция автора в «Валерике» основывается на *солдатском*, «рядовом» отношении к войне, которое опирается не на штабные схемы, не на обобщения командующих, а на живые, сбивчивые, иногда разрозненные впечатления боя (метод военных поэм Полежаева и стендалевского описания битвы при Ватерлоо).

Очевидно, идейный комплекс «Валерика», самую возможность философской платформы стихотворения следует возводить к взаимодействию двух сил: к чувствам и настроениям солдатской массы, о которых писал Л. В. Пумпянский, и к той свободной, критической мысли, которой был наделен основной лермонтовский герой. «Валерик», как и «Завещание», есть результат встречи этого героя с простым человеком.

Широта внутреннего образа героя «Завещания», его социальная перспективность и его потенциальная историчность, как уже выяснялось, дает основание говорить о его реалистическом социально-типичном характере. Однако образ исторической действительности — об этом также шла уже речь — возникает не только из текста «Завещания» непосредственно, но, кроме того, из контекста или, вернее, из взаимодействия этого стихотворения с другими, соседними. В этом смысле «Завещание» входит в связи и сочетания в первую очередь с такими стихотворениями, как «Прощай, немытая Россия» (1841), «Валерик» (1840), «Родина» (1841).

«Валерик» конкретизирует военную судьбу героя «Завещания», рисует тот батальный и бытовой фон, на котором она развертывается. Оба стихотворения о России по своему содержанию шире «Валерика». В «Завещании» и «Валерике» мысль о России не выговаривается прямыми словами, скорее подразумевается, чем реализуется. В обоих стихотворениях о России, «Прощай, немытая Россия» и «Родина», родина становится основной темой. Судьба лирического героя связана в них с Россией и поставлена — в стихотворении «Прощай, немытая Россия» — в непосредственную зависимость от русской действительности. Герой их думает о своей личной участи («Прощай, немытая Россия») или о своей позиции («Родина»), обращая свои мысли не к какой-либо частной сфере, к которой он прикреплен (например, армия, «военный быт»), а к своей родине в целом.

И в каждом из этих стихотворений Россия показана с особой ее стороны. В одном из них обнажается темное лицо николаевской жандармской империи во

всем его безобразии («господа» и «рабы», «мундиры голубые», вездесущие глаза и уши «пашей» или, по другому варианту, «царей»). Во втором — Лермонтов рисует Россию народную, светлую, торжественную, эпически-величавую, в которой обыденное и грандиозное в равной мере поэтичны. Сочетание этих двух аспектов России и составляет ее целостный образ. Мир этой двуликой России для каждого русского человека того времени и есть реальная и вместе с тем максимальная по возможности охвата историческая действительность. И герой лирики Лермонтова входит в этот мир, осознает свою зависимость от него и устанавливает свое отношение к нему. Среда, которая и прежде его окружала и на которую он реагировал, расчленяется здесь отчетливой социально-*политической* мыслью и изображается в грандиозном поэтическом обобщении. В результате «типические обстоятельства», обусловливающие центрального героя, раскрываются как яркая картина социально-политического режима России. До такой остроты реалистического и вместе с тем гражданского зрения лирика Лермонтова до сих пор не поднималась.

В стихотворении «Родина» останавливает внимание совершенно новая в *лирическом* творчестве Лермонтова крестьянская тема. Можно сказать, что фигура простого человека, отмеченная в прежних стихотворениях Лермонтова некоторой социальной неопределенностью, превращается в «Родине» в собирательный образ русского крестьянства, то есть социально конкретизируется. Сам же образ автора — незримого, но явного героя «Родины» и восьмистишия о России — до такой определенности не доведен.

В лирическом *я,* лежащем в основе обоих стихотворений, тщетно искать внешних социальных примет простого человека, хотя герой «Родины» и ездит проселочными путями в простонародной телеге. Лермонтов не стремится здесь выделить какие-либо специфические социальные признаки героя. Но зато в герое этих стихотворений, как и некоторых других, написанных в те же годы (об этом см. выше), как бы

бледнеют и стираются те особенности, которые отделяют его от его спутника — человека из народа. Читатель уже не различает в этом герое черты «неведомого избранника», присущие авторскому образу раннего Лермонтова. Противопоставление героя и толпы, героя и «людей», давно уже утратившее для Лермонтова безусловное и непререкаемое значение, сменяется в «Родине» сочувственным отношением автора к крестьянству. У автора — героя разбираемых стихотворений уже нет той «мировой скорби», которая лишь по своему происхождению связана с мрачной оценкой окружающей действительности, но по своему прямому смыслу распространяется на всякую действительность. В восьмистишии о России «мировая скорбь» — явление, чуждое народному мировоззрению, — превращается в скорбь и негодование, вызванные вполне конкретным объектом. В содержании «Родины» нет ни «мировой», ни какой-либо другой скорби. Оттенок грусти, присутствующий в восприятии родной земли, вполне сочетается здесь с общим жизнеутверждающим и светлым фоном.

Героя обоих стихотворений о России нельзя назвать «избранником» или свести к категории простых людей. Но лермонтовский герой, сохраняя в этих стихотворениях (в большей степени, чем в «Завещании» и даже в «Валерике») свой интеллектуальный масштаб, продолжает испытывать на себе влияние народной морали и народных воззрений. Это — человек, страдающий под бременем общей для русского народа беды и живущий большими мыслями о России. И этот герой наделен не только способностью страдать и понимать свое страдание (так было в «Завещании» и в «Валерике»), он умеет еще активно сопротивляться окружающему злу. Восьмистрочный сатирический монолог о николаевской России и является актом такого сопротивления, а образ героя, стоящий за текстом монолога, — образом оппозиционера и политического беглеца.

Но, помимо страдания и протеста, героя лермонтовской лирики характеризует и здесь, и в «Завещании» еще и другая, не менее важная черта, присущая

в равной степени и народным массам, и носителям передовой критической мысли, — патриотическое сознание.

В этой работе уже говорилось о том, что чувство родины, горячая и глубокая любовь к ней пронизывает всю лермонтовскую лирику, как и поэзию его лучших предшественников. Но ни у раннего Лермонтова, ни у других русских поэтов 20—30-х годов патриотическое чувство не достигает той высокой аналитической ясности, той осознанности, которая проявляется в стихотворении «Родина». В отличие от лириков предыдущей эпохи, в патриотизме которых было немало стихийного, безотчетного, Лермонтов *анализирует* свое отношение к родине. Можно сказать, что любовь к родине у Лермонтова, не теряя своей непосредственной горячей силы, впервые в русской литературе становится основной темой, превращается в проблему, которую Лермонтов по-своему *ставит, рассматривает* и по-своему *решает*. Герцен писал, что дворянам «родину заменяло государство; они трудились ради его могущества, его славы, попирая естественную основу, на которой покоилось все здание» (XIII, 171). Понятно, что Герцен относился к этой дворянской позиции непримиримо-отрицательно, хотя и признавал, что в свое время она представляла собой «относительный прогресс». Взгляд Лермонтова, выраженный им в «Родине», в своей негативной части приближается к воззрениям Герцена. Лермонтов отстраняет от себя великодержавный патриотизм, равнодушно и холодно говорит о «славе, купленной кровью» и утверждает свою любовь к России народной, крестьянской, к мощи и простору русской природы, поясняющей душу народа, к русской земле, возделанной его трудом.

Сложная полнота и расчлененность отношений героя «Родины» к своей стране выявляется и в композиции стихотворения. Родина является в нем как широчайшее образное обобщение, как некое единство, к которому обращает герой свои мысли и чувства. При этом образ героя вписан в образ родной земли, введен в ее сферу. Герой Лермонтова едет по ее

проселочным путям с мыслью о ночлеге, засматривается на ее «желтые нивы», на крытые соломой избы ее деревень, долго и сочувственно наблюдает картину народного веселья.

По своему строению стихотворение напоминает опрокинутую пирамиду (или конус), основанию которой соответствуют наиболее общие суждения о родине (1-я строфа). Следующий тематический пласт — обобщенное изображение русской природы — еще широк по своему содержанию, но уже реализован в материальных образах, в какой-то мере локален. Это — большой мир России. Тематические объемы дальнейших пластов последовательно сокращаются, и стихотворение все заметнее и определеннее продвигается к своей вершине, к воплощению человеческого образа. В конце второй и в третьей строфе на смену предшествующим обобщениям появляются частные, приближенные к наблюдателю аспекты пейзажа, непосредственно связанного с народным бытом («проселочный путь», «спаленная жнива», «в степи ночующий обоз», «полное гумно» и пр.) Здесь начинается крупный план, малая область русского мира. И представление о герое, которого обступает этот малый мир, к середине стихотворения становится как бы «вещественней», «осязаемей». Наконец в финале (вершина пирамиды) возникают образы мужиков — обитателей «печальных деревень». Все эти аспекты родины горячо утверждаются автором — подразумеваемым героем стихотворения. В зависимости от этих аспектов он является, по мере движения стиха, и философом, обобщающим свое отношение к родине, и путешественником, созерцающим ее природу, и лириком-этнографом, с любовью наблюдающим жизнь ее народа.

Следует отметить, что тематическое развитие «Родины» — от «широкого» к «узкому», от «большого» к «малому», от философии к картинам природы и людской жизни — подкрепляется языком и метром стихотворения. В *первой строфе* преобладают слова обобщающие или отвлеченные: отчизна, рассудок, слава, доверие, мечтание, старина. Слова, относящиеся к началу *второй строфы,* обозначают материальные объ-

екты широкого масштаба, «географического» характера: степи, леса, реки (сюда же отчасти и деревни). Содержание этих словесных символов, если брать их порознь, еще слабо индивидуализировано, хотя каждый из них и насыщен ассоциациями (степи, леса, реки, «подобные морям», вызывают мысль о просторе и могуществе).[1] Предметы, соответствующие словарю *третьей строфы,* не только материальны, но и более локальны, ограничены, они — лишь частности общей картины и недаром обозначены словами единственного числа (во 2-й строфе преобладало множественное число): обоз, нива, чета берез, изба, гумно. Метрическая мера к концу стихотворения также меняется: вслед за торжественно-плавными и замедленными шестистопными и пятистопными ямбами 1-й и 2-й строф появляется четырехстопный ямб, выделяющий здесь переход к простому и обыденному тону, которым как бы подготовляется образ пляшущих мужиков.

В родном ему русском мире лермонтовский герой ищет устойчивую почву и поддержку в борьбе, которую он ведет с враждебными силами, «пашами», пошляками и «голубыми мундирами». Именно поэтому оба лермонтовских стихотворения о России — утверждающее и отрицающее, — обогащают и естественно дополняют друг друга.

В обоих стихотворениях о России нет развернутого *образа* простого человека, но есть элементы *сознания* простого человека. Оно проникает здесь в душу лирического героя Лермонтова, прививается к нему. Патриотизм, интеллектуальный размах, критическая зоркость обоих стихотворений — все эти качества были издавна присущи Лермонтову и его основному герою. Но, не усвоив жестокий жизненный опыт бессчетной массы русских людей, не впитав и не преломив в себе их глухого брожения, Лермонтов в передаче *ощущения*

---

[1] На этих ассоциациях останавливается З. Рез в своей работе «Лирика М. Ю. Лермонтова» (изд. Общества по распространению политических и научных знаний РСФСР). Л., 1957, стр. 43—44.

политического гнета, может быть, и не достиг бы той исключительной конкретности, которой характеризуется его восьмистишие о России, стране рабов, стране господ. Вместе с тем до такого сочувствия крестьянской России, до такой свободы в отношении к официальному дворянскому патриотизму и в то же время до такой ясности жизнеутверждающего чувства Лермонтов не дошел бы в своей «Родине», если бы демократическое, народное начало и даже наиболее непосредственное его проявление — простонародная стихия — оставались чуждыми поэту, если бы он не сумел посмотреть на вещи глазами простых людей, которых, конечно, не могли привлечь к себе серьезно ни знамена завоевательных войн, ни литавры великодержавия. «Полнейшего выражения чистой любви к народу, гуманнейшего взгляда на его жизнь нельзя и требовать от русского поэта», — писал об этом стихотворении Добролюбов.

«Родина» была создана незадолго до смерти Лермонтова и составляет последнее лирическое звено из тех, которые были здесь разобраны. Эти стихотворения являются вехами, отмечающими общий для всех жанров Лермонтова процесс врастания его творчества в мир простых людей. Характер и темпы этого процесса и его органическая связь с эволюцией русской действительности и русской литературы свидетельствуют о том, что он несомненно продолжал бы развиваться в дальнейшем. «Повторяю, — писал Достоевский, — остался бы Лермонтов жить — и мы бы имели великого поэта, тоже (т. е. как Пушкин. — *Д. М.*) признавшего правду народную, а может быть, и истинного „*печальника горя народного*“» (т. е. как Некрасов. — *Д. М.*).[1] Однако и та стадия, на которой развитие Лермонтова прервала трагическая катастрофа у подножия Машука, была ознаменована значительным ростом демократического сознания поэта.

Сводить идейное движение лермонтовского творчества к проблеме простого человека, конечно, было бы

---

[1] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. М.—Л., 1929, стр. 354.

совершенно неправильно. И все же эта проблема имела для Лермонтова первостепенное значение. Поэт приблизился к простому человеку, увидел в нем высокую поэзию и правду. Он вложил эту правду и поэзию в такие монументальные свои создания, как образы купца Калашникова, Максима Максимыча, рассказчика «Бородина» и героя «Завещания». В своих стихотворениях Лермонтов раскрыл и утвердил в теме простого человека ее лирическое содержание, ввел его в большой мир исторической действительности и связал со своим основным лирическим героем. И он показал этого героя не только «наблюдающим» человека из народа, но и идущим к нему навстречу. Иначе говоря, он утвердил в правах такую лирику, в которой намечалось духовное единство простого человека и высокого интеллектуального героя — носителя критического сознания. «После Лермонтова и Кольцова, — писал Огарев, — можно было чувствовать, как внутренняя необходимость влечет образованное меньшинство к воскресению от устали... и к соединению с народом...» [1]

В постановке темы и проблемы человека из народа Лермонтов не прибегал к прямым декларативным формулам, которые организовали бы весь творческий материал, относящийся к этой области, в единую, четко осознанную систему. Но недоговоренность и свободная непосредственность в лермонтовском подходе к вопросу не помешали писателям, преемственно связанным с Лермонтовым, принять на себя, как часть его наследства, вобравшего в себя опыт предшествующей литературы, проблему соотношения «интеллектуального героя» и простого человека.

Знаменательно и важно также и то, что некоторые из этих писателей, творчески развивая лермонтовские начинания («Бородино», «Бэла», лирика), все больше и больше приближались в своих взглядах к точке зрения человека народного сознания и в зрелый период

---

[1] Н. П. Огарев. Предисловие [к сб. «Русская потаенная литература XIX столетия»] — в кн. «Стихотворения и поэмы», т. 1, Л., «Библиотека поэта», 1937, стр. 336—337.

своего развития, подняв себя до ее уровня и подняв ее до своего уровня, прочно ее усвоили. Величайшими из этих продолжателей Лермонтова были такие различные и всё же соприкасающиеся друг с другом авторы, как Некрасов и Лев Толстой. Но история развития «лермонтовской проблематики», возникшей после Лермонтова, составляет особую тему, которая подлежит исследованию в особой работе.

«МЦЫРИ»

Поэма «Мцыри» — одно из самых поразительных поэтических созданий Лермонтова. В русском и мировом искусстве не часто встречаются произведения, в которых воля к свободе, мечта о родине, прославление земной жизни и борьбы — «мира восторг беспредельный» — были бы доведены до такой остроты, до такого могучего напряжения, как в этой поэме.

Критиками и исследователями Лермонтова, от Белинского до наших дней, было сказано о «Мцыри» немало. Ценные наблюдения над поэмой и мысли о ней содержатся в работах В. М. Фишера, С. В. Шувалова, С. Н. Дурылина, Б. М. Эйхенбаума, А. Н. Соколова, С. И. Леушевой, Д. А. Гиреева и др. Особенный интерес вызывал у исследователей вопрос о преемственной связи «Мцыри» с поэмами Лермонтова «Исповедь» и «Боярин Орша». Привлекалось внимание к образу героя поэмы, к ее стилю, к формам ее стиха, комментировались содержащиеся в ней топографические подробности.

И всё же исследователи обращались к «Мцыри» как-то вскользь, между прочим, в связи с общей характеристикой Лермонтова. Они интересовались «Мцыри» гораздо меньше, чем «Маскарадом» и «Демоном», «Песней о купце Калашникове» или стихотворением «Бородино». При этом создавалось впечатление, что

поэма «Мцыри» отталкивала исследователей не тем, что ее трудно анализировать, а скорее наоборот — тем, что казалось самоочевидностью ее содержания, ясностью и простотой, которые не требуют объяснений. Вполне возможно, что такое или близкое к нему восприятие поэмы явилось одной из причин несправедливого суждения о ней Белинского, увидевшего в ней наряду с поражающей художественной силой «юношескую незрелость» мысли и сравнившего содержание «Мцыри» с «посредственным либретто».

Одним из косвенных показателей некоторого неблагополучия в вопросе о «Мцыри» следует считать и то место, которое отводится поэме в тексте изданий Лермонтова. Поэма «Мцыри», написанная в 1839 году, печатается, как правило, перед «Демоном», созданным почти полностью в 1838 году и только доработанным в 1841. Хронологический сдвиг, произведенный здесь механически действующей издательской традицией, небезобиден, — он нарушает в сознании читателей логическую последовательность развития поэта.

На фоне общего замедления и самоуспокоения исследовательской мысли, обращенной к лермонтовской поэме, свежо и откровенно прозвучало замечание Б. М. Эйхенбаума о том, что смысл «Мцыри» «остается темным».[1] Каким бы преувеличенным ни выглядело это суждение, нельзя не сознаться, что скрытая в нем тревога имела и имеет некоторую почву, и, значит, полезна. Наше обдумывание «Мцыри» действительно еще не закончено и должно продолжаться.

1

Едва ли не все современные исследователи, писавшие о «Мцыри», признают лермонтовскую поэму романтическим произведением. Это мнение вполне справедливо.

Почвой, сформировавшей прогрессивное романти-

[1] Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 3.

ческое искусство начала XIX века, явилось развитие личности, ее неудовлетворенность историческим бытием и ее стремление противопоставить враждебным силам действительности свою одинокую борющуюся волю и свою субъективность. Поэма Лермонтова по своему содержанию, пафосу, по методу, по типу героя отражает все эти тенденции.

Правда, романтизм лермонтовской поэмы отличается от устоявшихся форм романтизма, выработанных и закрепленных в стихотворных повестях Байрона, Пушкина и их последователей (Козлова, Подолинского), — традиция, на которую Лермонтов, создавая «Мцыри», несомненно опирался. Но существование отличительных особенностей романтизма «Мцыри» (о них будет сказано в дальнейшем) не дает права исключить произведение из романтической литературы эпохи и вывести его за пределы лермонтовского романтизма.

Одним из главных оснований, которое позволяет рассматривать творчество Лермонтова как единство и видеть в нем преобладание романтических устремлений, является могучая субъективность образов его ведущих героев, которые в своих существенных чертах отражают личность автора. Но эта черта не превращается у Лермонтова в безраздельный субъективно-романтический монизм. Основные герои Лермонтова, сходные между собой, не настолько сходны, чтобы сливаться в одну универсальную личность. Они не противостоят друг другу как обособленные индивидуализированные характеры, создавать которые могло лишь реалистическое искусство. И тем не менее эти персонажи отличаются друг от друга и в индивидуальном, и в типовом отношении.

В лермонтовском творчестве, как уже говорилось выше,[1] привлекают внимание два основных варианта протестующего героя. К одному из них относятся мятежные индивидуалисты демонического склада, нарушители общепринятой морали: Демон, Александр Радин, Евгений Арбенин. Другому варианту соответ-

---

[1] См. статью «Поэзия Лермонтова», стр. 76.

ствуют герои, которые борются со злом, придерживаясь общенародных этических норм. К ним следует причислить трех ведущих персонажей ранних драм Лермонтова, отчасти Измаила-Бея, Арсения из «Боярина Орши», конечно купца Калашникова и, в особенности, Мцыри. Характерно, что Арсений, Калашников, Мцыри и даже Измаил-Бей, в противоположность демоническим персонажам, так или иначе связаны с народной почвой.

Образы этих героев возникают на всех этапах лермонтовского творчества. Но отношение Лермонтова к героям демонического склада к концу его жизни начинает изменяться. Он выдвигает и поэтизирует положительное содержание их личности, но различает в ней и оборотную сторону. Уже в «Маскараде» в гибели Арбенина играет роль независимый от своеволия героя морально-психологический фактор. В образе Печорина и Демона показан кризис индивидуалистической личности и постигшая ее катастрофа (особенно в последнем варианте «Демона»). В поэме «Сашка» личность героя, отмеченная чертами романтического индивидуализма, опущена в мир «низкой действительности», в котором она лишилась своего возвышающего ореола. В «Сказке для детей» Лермонтов с иронией и грустью объявляет своего юношеского Демона «детским бредом», а в стихотворении, посвященном М. П. Соломирской, низводит этот образ в сферу почти бытового полудружеского, полусветского поэтического общения.

Иначе подходит Лермонтов к героям, родственным Мцыри, и к самому Мцыри. Их достоинство и ценность не колеблются ни изображением внутреннего кризиса, ни иронией. Они остаются положительными, героями без моральных изъянов. Усложняя и обостряя критику демонического протеста, поэт до конца сохраняет любовь и доверие к бунтарям, одинокий бунт которых направлен к тому, чтобы утвердить, а не нарушить их человечность. В этом смысле вполне правы Белинский, назвавший Мцыри «любимым идеалом» Лермонтова (IV, 537), и Огарев, увидевший в этом герое «самый ясный и единственный

идеал поэта».[1] И, конечно, глубоко знаменателен тот факт, что из двух итоговых романтических поэм Лермонтова, «Демон» и «Мцыри», завершающих обе линии развития его протестующего героя, поэма «Мцыри» фактически является последней — заключительным словом поэта-романтика, уходящего от романтизма.

Поэма «Демон» вынашивалась Лермонтовым всю жизнь и вобрала в себя многое из его философского и морального опыта и поэтической страсти. Лермонтов вложил в нее огромные ресурсы своего таланта, и она в глазах русских читателей с полным основанием стала центральным и едва ли не самым любимым стихотворным произведением поэта. Но все же зрелый Лермонтов шел уже не к «Демону», а через «Демона» и от «Демона».

Во главе поэмы о Мцыри стоит образ ее единственного героя, отражающий, как писал об этом Белинский, «тень» «собственной личности» автора (IV, 537) — один из признаков лермонтовского романтизма.

Положительное содержание человеческого «я» ассоциировалось в творческом сознании Лермонтова, как и у Байрона, с идеей «естественного человека». Этот идейный комплекс, не сводясь к руссоизму в прямом значении, был связан с переработанными и отрезвленными XIX веком концепциями руссоистского типа, которые вошли в самую основу романтизма. В романтической литературе эта просветительская идея окрасилась трагическим сознанием, но, по существу, не утратила нормативного значения. Представлению о «естественном человеке» соответствовали в творчестве Лермонтова такие женские персонажи, как Зара из поэмы «Измаил-Бей» и Нина из «Маскарада» — идеализированные и наименее связанные с окружающей жизнью. «...Способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах — они основаны на чувстве и природе,

---

[1] Н. П. Огарев. Предисловие [к сб. «Русская потаенная литература XIX столетия»] — в его кн. «Стихотворения и поэмы», т. 1. Л., «Библиотека поэта», 1937, стр. 330.

которые вечны», — говорится в пушкинском «Романе в письмах».

В основных индивидуалистических персонажах Лермонтова качества, имеющие отношение к этому комплексу, выражены с меньшей полнотой, скрыты, искажены, а иногда почти вовсе отсутствуют. В этих героях «естественный человек», переболев всеми болезнями эгоистического индивидуализма, далеко отошел от своей «первоначальной», «доброй» природы. Люди, вышедшие из низов или живущие в первобытных условиях, по Лермонтову, ближе к моральным ценностям «естественного», «детского» состояния, чем люди цивилизованные, хотя принадлежность к народным массам не гарантирует у него от возможного замутнения и искажения. (Конечно, в героях, подобных Хаджи-Абреку, Лермонтов не пытался увидеть воплощение «естественных» человеческих ценностей.)

Мцыри — «естественный человек» в большей степени, чем другие близкие ему персонажи Лермонтова. Мцыри — высокий мятежный герой, ищущий пути из своего заточения на родину, в мир цельного бытия, свободы, борьбы и любви. Воспоминания Мцыри о родине и духовная связь его с нею и являются источником естественных человеческих чувств и представлений, которые составляют самую основу личности героического юноши. Не случайно в 4-й строфе поэмы сказано, что он — «душой дитя», видимо не только по поводу его юного возраста, но и с намеком на детскую чистоту его сознания, отразившего «духовное детство» его народа. Родина для Мцыри — сфера дружелюбия, приязни, душевной легкости, сердечности, населенная «милыми ближними и родными», «мирный дом», где над колыбелью ребенка поют песни его молодые сестры. И вместе с тем в поэме говорится о «могучем духе» отцов Мцыри, о их «гордом и непреклонном взоре», о «битвах чудных», которые они вели, и о «воле дикой» — поэтической основе их существования.

Мцыри, как и герой стихотворения Лермонтова об Александре Одоевском, написанного в том же

1839 году, сохранил «веру гордую в людей и жизнь иную». Его действенность, целенаправленность и самый характер его путеводной цели составляют нормативную сторону его образа, делают его образцом для тех, кто не имел цели и не пытался ее искать. Основные качества его личности демонстративно противостоят расслабленному реакцией, *беспутному*, бездеятельному, «позорно-малодушному» поколению «без убеждений и гордости», которое «в начале поприща» «вянет без борьбы» и о котором Лермонтов говорит в «Думе» и «Фаталисте». Мцыри полон тайной любовью к людям, жаждой жизни, верой в то, что мир сам по себе прекрасен. Он далек от равнодушия, которое проявляет к природе Демон, он — сам ее частица, соучастник и союзник.

Его устремленность к жизни не только разводит его с мрачными, скептическими и безнадежными персонажами Байрона, но и ставит его образ в полемические отношения с ними. В частности, это относится к герою «Шильонского узника» — поэмы, которую особенно часто и не без причины сближали с «Мцыри».

Но все, о чем сказано выше, — лишь «исходные данные» личности Мцыри, ее «изначальный фонд». Лермонтов наделяет своего героя вполне определенной судьбой, помещает в определенную обстановку и таким путем уточняет и индивидуализирует его образ. Мцыри — не только «естественный человек», сохранивший в себе духовные сокровища своей родины. Помимо того, он пострадавший от «цивилизации», заточенный ею в монастырь, и этот факт не безразличен для его характеристики.

Мцыри сравнивает монастырь, в котором он жил, с пленом, с рабством и, особенно часто, с тюрьмой, упоминает о «глухих стенах» и «решетчатом окне». Он признается, что тюрьма оставила на нем «свою печать», называет себя цветком, воспитанным в тюрьме. Такие признания Мцыри вносят существенные поправки в те односторонние формулы, которыми определял героя поэмы Белинский («могучий дух», «исполинская натура», «мощь», «несокрушимая сила»), а за ним и некоторые советские критики

(«титанический образ» — Л. П. Семенов[1]). На самом деле в личности Мцыри очень живо и убедительно сочетаются черты силы и слабости. В этом «двуначалии» и заключается основной принцип индивидуализации его образа, значительно более продвинутой, чем индивидуализация связанного с ним байроновского Гяура или таких пушкинских героев, как Алеко и Кавказский пленник. Препятствующий индивидуализации прежний способ обобщенно-рационалистического построения характера, который давал себя знать и в романтических произведениях, выступая в них под прикрытием подчеркнуто эмоциональной характеристики, здесь, в «Мцыри», уже потерял свою силу. Даже в том, что Лермонтов переименовал свою поэму, заменив в рукописи ее прежнее название «Бэри» (монах) более специфическим «мцыри» — «неслужащий монах», нечто вроде «послушника» (Лермонтов), чувствуется стремление поэта уточнить, индивидуализировать изображение героя.

Бóльшая конкретность и определенность образа Мцыри по сравнению с персонажами романтических поэм Байрона и Пушкина достигается за счет его большей диалектичности и психологической разработанности. Огненная страстность, жизненность, свободолюбие, непреклонная воля Мцыри — проявления «могучего духа» «его отцов» — неотделимы в нем от его физической хилости и болезненности — наследства монастырского режима. В нем «юность вольная сильна» и вместе с тем он — «слаб и гибок, как тростник». Его угрюмая и дерзкая смелость прихотливо и капризно, «оксюморно» сталкивается в нем с пугливостью («пуглив и дик», «боязливый взгляд» — говорится о нем в поэме). Он способен яростно биться, визжа, как барс, но легко утомляется и отчаивается до исступления. Он скован и ограничен и монастырем, и своей немощью, развившейся в результате пребывания в монастыре. И в трагических скитаниях Мцыри нужно различать борьбу не

---

[1] Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939, стр. 142.

только с внешними препятствиями, но еще больше — с этой немощью, которая по отношению к его духу выступает как внешняя и чуждая сила. Все это делает Мцыри страдающим героем. Он мучается от одиночества, от тяжести своей изнурительной и фанатической страсти-мечты, от неутоленной потребности в любви, а также от жажды и от голода, о которых в поэзии байронического типа было принято говорить лишь с ироническим уклоном. Конечно, конкретность образа Мцыри усиливается также возрастной характеристикой, очень весомой в поэме («я молод, молод» и др.).

В изображении Мцыри ощутимы оттеночные, иррациональные моменты. Личность Мцыри не исчерпывается волей, гордостью, страстью. В ней есть что-то еще: горячее, нежное, трепетное, почти женственное. Не случайно, выражая одну из стихий лермонтовской поэзии, Мцыри употребляет очень заметные и многоговорящие уменьшительные: *облачко* (стих 170), запели *птички* (стих 275), *ветерок* (стих 276), *речка* (стих 168), сребристый *голосок* (стих 670) — слова, которые у Лермонтова иногда носят диссонирующий сентиментальный оттенок (глазки, щечки, мужичков), а здесь, вполне оправданные образом героя, органически соединяются с другими равнозначащими лирическими элементами (см., например, невозможное у Пушкина: «Так было сладко, любо мне» — стих 654).

Но в душе Мцыри преобладают, определяя его поведение, упругие, мужественные силы. Он полон решимости приблизиться к прекрасному миру. Лермонтов не ставит в своей поэме вопроса о коллективной борьбе, — она за гранью сознания Мцыри. Но Мцыри — действенный герой, чуждый обезволивающей мировой скорби и презрения к людям как таковым. Какой бы универсальный смысл он ни вкладывал в свой презрительный отказ от «помощи людской» (строфа 15), на самом деле люди для него не однородны. Монахов, своих тюремщиков, он сторонится и чуждается, но верит в существование другой, далекой дружественной среды — «родной» ему, хотя и «незна-

комой» (строфа 4). Его гордость — это прежде всего самозащита. Его одиночество — невольное. В нем заложена еще не созревшая способность не только добиваться своего освобождения, о чем рассказывается в поэме, но и постоять за общую свободу. Реакционная критика сразу почувствовала эти враждебные ей качества Мцыри. Бурачок, один из грубейших журналистов-охранителей, назвал поэму Лермонтова произведением «ложным в основании» и с особенным раздражением издевался над «могучим духом» главного героя, видя в нем проявление дикости и зверства и противопоставляя ему покорность и смирение.[1]

Разумеется, психологическую разработанность и объективацию образа Мцыри не следует преувеличивать. Мцыри остается романтическим героем, и в этом смысле прежде всего выразителем обобщенного авторского сознания, как персонажи Байрона и других романтиков. Не случайно, как это не раз отмечалось критикой, язык Мцыри и самая форма его мышления не заключают в себе ничего специфического для него лично и целиком соответствуют обычной в романтических поэмах лирически-приподнятой речи и поэтической логике самого автора. И все же в личности Мцыри уже проступают черты, выходящие за пределы авторской субъективности, имеющие объективный характер.

Какова мера этой объективности? Можно ли говорить, что герой лермонтовской поэмы обусловлен средой?

Мцыри, в противоположность байроновским персонажам, лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности. Сила его личности не подчеркивается ни его властью над людьми, которой отличались герои «восточных поэм» Байрона, ни фантастикой, как в «Демоне»: поэма о Мцыри лишена фантастики. У ее героя «имя темное» (строфа 24) и судьба для данного времени и данного места ничуть не выдающаяся. В *сущности,*

---

[1] С. Б[у р а ч о к]. Стихотворения М. Лермонтова. «Маяк», 1840, ч. XII, стр. 170, 164, 165.

он — простой человек, выросший среди простых людей в горном патриархальном ауле, жертва кавказской войны. Но эти социальные стороны его личности и его судьбы — выявление их обязательно для реалистического произведения — в поэме Лермонтова никак не представлены. Мцыри изображен в поэме не «простым человеком» с вытекающей из этого понятия социальной определенностью, а «естественным человеком», лишенным такой определенности. Да и с историей образ Мцыри соотнесен слабо: история («русский генерал», намек на войну) мелькает лишь в первых двух строфах поэмы как исходная мотивировка, как математическая точка сюжета, не отразившись непосредственно, «субстанционально» ни в сознании героя, ни в последующем развитии действия. Правда, пролог с историей (строфа 1-я), открывающий «Мцыри», ближе к сюжету лермонтовской поэмы, чем его «прототипы» — полулирические-полуодические эпилоги «Кавказского пленника» Пушкина и «Эды» — к новеллистической основе этих произведений. Но зато дальнейшая судьба героев поэм Пушкина и Баратынского связана с исторической действительностью более заметно, чем судьба Мцыри.

Более четко показана Лермонтовым национальная характерность Мцыри, иначе говоря, зависимость его от национальной кавказской почвы. Как бы ни отличался Мцыри по своей речи и мысли от *эмпирически*-реальных горцев, в его личности, в его физической природе, в его повадках явно намечаются национальные признаки. Это становится особенно очевидным, если сравнить его с такими персонажами Лермонтова, как юноша Селим из «Аула Бастунджи» и Бэла, Азамат, Казбич из «Героя нашего времени». Лермонтовское, общечеловеческое содержание образа Мцыри как бы уточняется в поэме принадлежностью героя к кавказским народам с их бурным и порывистым темпераментом, с их гордостью, смелостью, вольнолюбием, «врожденной» приверженностью к своему отечеству и чувством собственного достоинства.

Национальная обусловленность Мцыри как *главного* героя произведения является важной особен-

ностью лермонтовского метода, дающей основание связывать поэму с поздними стадиями развития романтизма, в котором национальное своеобразие понималось не только со стороны колорита, но и в более глубоком смысле (ср. ранние повести Гоголя). И все же обусловленность героя произведения Лермонтова очень далека от ее реалистических форм. В реалистическом искусстве герои в каких-то важных своих проявлениях выводятся из конкретной социально-исторической среды и конкретных социальных обстоятельств. В поэме Лермонтова среда и обстоятельства — родина, монастырь, пленение — имеют лишь минимум национально-исторической конкретности, а их подлинный историзм, как будет ясно из дальнейшего, заключается не в их наличном конкретном содержании, а в том, что́ в этом содержании подразумевается. Такая форма обусловленности была распространена в романтических произведениях, герои которых изменяли своей «доброй» природе под воздействием абстракции «злого» мира. Вывод остается в силе. Какими бы специфическими свойствами ни отличался романтический метод «Мцыри», его романтическая природа не должна вызывать сомнений.

В основе литературного произведения лежит не только образ героя, но и образ мира, в котором этот герой находится.

Отдельные стороны действительности, окружающей героя, наделены в поэме Лермонтова художественным бытием различного характера и различной интенсивности.

Топографические и исторические сведения и предыстория Мцыри (преимущественно в первой и второй строфах) даны очень скупо, пунктирно и кое в чем намеренно неопределенно («такой-то царь, в такой-то год. . .»). Очевидно, повысить весомость и точность этих мест Лермонтов не мог, не вступив в конфликт с дальнейшим текстом поэмы, в которой локальные подробности, уточнения обстановки помешали бы воспринять ее обобщенный, расширенный смысл. Историческим фактам, как уже говорилось, была отведена такая же подчиненная роль: история облека-

лась в поэме, особенно в первой строфе, в дымку воспоминаний, превращалась в легенду, в поэзию уходящего времени. И тем не менее некоторой соотнесенности сюжета с исторической действительностью, ощущения тонкой, еле заметной связи поэмы с историей Лермонтов достигает.

Чрезвычайная художественная сдержанность проявляется у поэта и в описании монастыря, где жил Мцыри. Дом боярина Орши и монастырь, в котором судили Арсения, были описаны Лермонтовым значительно подробней. Поэма дает лишь самое общее, почти бесплотное, скорее эмоциональное, чем зрительное представление о монастыре с его сумрачными стенами, с душными кельями и принимающим исповедь Мцыри старым чернецом, которого, впрочем, не видно и не слышно. Некоторые подробности о монастыре Лермонтов оставил в черновике и не перенес в беловой текст. Эта скупость в использовании монастырских образов вполне объяснима. Пафос поэмы — в поэтизации жизни, в том, чтобы показать ее полногласие, цветение, ее краски и возможности, открывшиеся Мцыри в дни блужданий, а не в демонстрации монастыря-тюрьмы.

По-иному подходит Лермонтов к изображению природы. Природа заполняет почти все произведение и является в нем не фоном, а активной силой. Образы всех царств природы введены в сюжет как действующие лица. В одногеройной поэме Лермонтова природа служит, в сущности, единственным партнером Мцыри — то другом, то врагом, и впитывает в себя все богатство человеческого мира, замещает этот мир. Она наделена огромной силой внутренней жизни, празднично приподнята, углублена и расширена авторской мыслью. В этом отношении поэма о Мцыри в корне отличается от тех произведений Лермонтова, которые были в ней так широко использованы — от «Исповеди» и «Боярина Орши»: природа в них, особенно в «Исповеди», задвинута на второй план.

Писатели руссоистского толка искали в природе, помимо всех ее явных качеств, идеальной гармонии. Она представлялась им вместилищем неизменных эти-

ческих ценностей, субстратом «естественного добра», противостоящего «испорченности» цивилизованного мира. Эти взгляды оставили в мировоззрении Лермонтова глубокий след, хотя и не сохранили в нем своей первоначальной формы. В этом отношении поэт был несомненно причастен к той романтической ревизии руссоизма, которая началась едва ли не с Шатобриана. В лермонтовском созерцании природы уже не было метафизических примесей. Вместе с тем она потеряла для Лермонтова свой специфически моральный оттенок и мыслилась прежде всего в аспекте свободы, красоты, жизненности, силы. Есть основание думать, что природа в лермонтовской концепции — «преддверие к идеалу», а не его последняя инстанция, не его воплощение, поскольку поэт, как можно предполагать, связывал со своим представлением об идеале не только мысль о свободе, но и мечту о человеческой любви и братстве (стих. «Отрывок»; ср. образ родины в «Мцыри»).

Такое понимание природы и нашло свое объективное выражение в поэме Лермонтова. Этически нейтральные силы природы, в зависимости от обстоятельств, обнаруживают себя по отношению к герою и как «добрые», и как «злые», но и в том, и в другом случае они естественны, свободны и тем самым «положительны». Блеск и сияние дня сменяются угрозами ночи. Однако и сам день, и сама ночь в восприятии Мцыри не равны себе по своему эмоциональному содержанию, способны к «диалектическим» превращениям. Дневная природа для Мцыри — не только цветущий «божий сад», но и зной, безжалостно палящий «усталую главу». Ночь — не только сбивающий с пути лесной мрак и зверь, помышляющий о крови, но и «ночная свежесть», утоляющая «измученную грудь». Да и барс, грозящий Мцыри смертью, не выдается в поэме за чистое воплощение зла и получает характеристику в духе все той же лермонтовской диалектики: «. . .взор *кровавый* устремлял, Мотая *ласково* хвостом».

Природа в поэзии преломляется сознанием воспринимающего ее лица — автора или героя. При этом,

если образ человека в литературе бывает единством *объекта* и творящего субъекта, то образ природы часто тяготеет к тому — особенно в романтизме, — чтобы стать художественным единством *субъекта* и объекта, с преобладанием субъекта-автора. «Описание красот природы создается, а не списывается, — утверждает Белинский, — поэт из души своей воспроизводит картину природы или воссоздает виденную им; в том и другом случае эта красота выводится из души поэта, потому что картины природы не могут иметь красоты абсолютной; эта красота скрывается в душе, творящей или созерцающей их» (I, 368). Поэтому о степени художественной конкретности образов природы в поэзии можно судить не только в зависимости от объективной стороны их изображения, их соответствия предмету, их точности, детальности, но и в зависимости от характера преломления, субъективной углубленности, пережитости этих образов. В романтических поэмах Лермонтова природа с большой интенсивностью отражает сознание автора и героя, но всегда сохраняет долю независимости, и не превращается целиком в аккомпанемент к человеческим переживаниям. В поэме «Мцыри» этот характер лермонтовской природы обнаруживается очень определенно.

Решительно нельзя согласиться с мнением, высказанным в литературе о Лермонтове, что природа в «Мцыри» только «условная декорация» и «оперная бутафория».

Под словом «декоративность» обычно разумеется внешняя живописность и крайняя обобщенность изображения, осуществляемые за счет углубленной внутренней характеристики, ощутимости деталей, психологической нюансировки, индивидуализации. В образах кавказской природы у Лермонтова, именно потому, что она кавказская, поражающая своей живописностью, внешняя, эффектная сторона сильно выдвинута. Это — яркая и причудливая природа, в которой напор обобщенных живописных масс, слитная сила впечатлений, вызванных грандиозными явлениями, имеют большое значение. Лермонтов говорит

об общих признаках пейзажа, о «грудах темных скал», о «горных хребтах», о «солнце и полях» чаще, чем о единичных фактах природы — об *«одной...* тучке», которая крадется за луной, о голубе, прижавшемся в расщелине во время грозы, о поляне, окруженной «мохом и песком». Но живописные обобщения природы в «Мцыри» чаще всего настолько индивидуализированы восприятием героя и стоящего за ним автора, что, в сущности, могут быть названы декоративными лишь в самом поверхностном смысле. Они декоративны не по своей поэтической разработке, а потому, что южная природа сама по себе «декоративна».

В тексте «Мцыри» можно указать целый ряд картин и образов природы, которые столь же далеки от декоративности, приводящей частные явления к общему знаменателю, как сам Лермонтов в своем творчестве далек от поэзии Погорельского и Бенедиктова. В этих местах поэмы сконцентрировано то, что можно наблюдать и рядом с ними. Изучение «Мцыри» дает право считать, что художественная индивидуализация фактов природы и восприятия их созерцающей личностью доходила в поэме до уровня, которого редко достигала романтическая поэзия 30-х годов.

Гроза утихла. *Бледный свет*
Тянулся длинной полосой
Меж темным небом и землей,
И различал я как узор
На ней зубцы далеких гор...

(строфа 9)

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,
Шумел...

(строфа 10)

С плиты на плиту я, как мог,
Спускаться начал. *Из-под ног*
Сорвавшись, камень иногда
Катился вниз — за ним бразда
Дымилась, прах вился столбом;
Гудя и прыгая, потом
Он поглощаем был волной...

(строфа 12)

Вся 22-я строфа, и особенно

...палил меня
Огонь безжалостного дня
. . . .
Сверкая быстро в вышине,
Кружились искры; с белых скал
Струился пар. Мир божий спал
В оцепенении глухом
Отчаянья тяжелым сном.
Хотя бы крикнул коростель,

и т. д.

И было все на небесах
Светло и тихо. *Сквозь пары*
Вдали чернели две горы,
Наш монастырь из-за одной
Сверкал зубчатою стеной.
Внизу Арагва и Кура,
Обвив каймой из серебра
Подошвы свежих островов,
По корням шепчущих кустов
Бежали дружно и легко...

(строфа 23)

Говорить, что эти стихи только декоративны, значит не почувствовать в них самую основную причину их поэтической действенности, о которой сказано выше.

Природа в «Мцыри» многозначительнее, чем в других произведениях Лермонтова, и в высокой степени романтична. Мир природы, окружающей Мцыри, кажется неисчерпаемым, заключающим в себе бесконечные внутренние перспективы и возможности открытий. Вместе с тем поэт и здесь, и во всем своем творчестве далек от пантеизма, соединяющего природу с богом. Даже в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» говорится о боге «в небесах», а не в природе. Декларированная Тютчевым шеллингианская формула «все во мне, и я во всем» осталась для Лермонтова еще в большей степени, чем для Тютчева, пределом, к которому влеклось лирическое сознание поэта, не достигая его: оно было слишком беспокойно, мятежно и вместе с тем трезво, чтобы до конца поверить своей мечте о «слиянии с природой».

Человек Лермонтова томился по «небу и звездам», но соединиться с ними не мог (стих. «Небо и звезды»). Однако романтический антропоморфизм изображения природы в произведениях Лермонтова, и прежде всего в «Мцыри», не подлежит сомнению. Природные явления не доведены здесь до мифологизации, как это имело место, например, в «Ундине» Жуковского — Фуке, и все же Лермонтов становится у самой границы мифа о природе.

Природа в поэме Лермонтова полна одушевления, огромной и таинственной жизни. Мцыри окружен голосами, шепотами и мыслями природы, и он умеет понимать их («мне было свыше то дано» — стих 159). «Темные скалы» в поэме думают (стихи 156, 158), поток шумит, как сотня «сердитых... голосов» (стих 267), вечно споря с «упрямой грудою камней», в кустах шепчутся другие «волшебные, странные голоса» —

Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли.

(стихи 301—304)

«Ночи темнота» глядится «миллионом черных глаз» (стих 428), «туманный лес» говорит (стих 536), ручей лепечет как ребенок (стих 618), в прозрачной чистоте неба мыслится полет ангела (стих 314), а на скалистом спуске — шаги злого духа (стих 286). Эти образы по своим формальным признакам чаще всего являются обычными олицетворениями и в то же время отличаются особым неповторимым лермонтовским оттенком таинственности, свежести, создающим ощущение безграничности жизни. Это ощущение поддерживается эпитетами «тайный» и «таинственный», повторяющимися в поэме много раз («тайный ночлег», «тайный голос», «тайны неба», «тайны любви», «таинственная мгла»). И ощущение идет от всего текста поэмы и мотивировано жизневосприятием главного героя, который в каждом явлении радостно открывшегося ему ослепительного мира — в скалах, в тучке, в мимоидущей девушке, в ее глазах — видел откровение и обещание новых откровений.

Богатство природы было продемонстрировано Лермонтовым и многообразием ее сфер, изображенных в поэме (горы, пропасть, лесная гуща, речка, гроза, туча), и сменами суточного времени, очень важными для колорита лермонтовских пейзажей и всего смысла произведения. В текст «Мцыри» вводятся — с точной характеристикой их признаков и особенно их лирической атмосферы — образы ночной, утренней, дневной и вечерней природы (вечер — в воспоминаниях о родине). Но дневные и утренние краски, чудеса света и солнца преобладают в поэме над стихиями ночи и мрака. Природа в «Мцыри» сильнее освещена, чем природа в «Демоне», совпадающая с сумрачным образом главного героя («Он был похож на вечер ясный» и т. д.). Юность Мцыри, ясная простота его мечты о родине и его любовь к жизни требовали яркого светового сопровождения и получили его. Природа у Жуковского, с ее истонченной материей, овеянная нездешними видениями, божественно-невыразимая, так же контрастирует с природой в лермонтовской поэме — одухотворенной и вместе с тем вполне материальной. Дымка таинственности окружает у Лермонтова не ночную, мистическую, а скорее дневную природу, оттеняя в этой природе ее незримую глубину. Это были тайны утра и дня, здешние тайны — поэтическое указание на беспредельное богатство жизни. «Небесные романтики» грустили и томились по запредельному, звали своих читателей в бездонные, безо́бразные, серафические миры, «dahin, dahin» — туда, туда. Романтическое томление в «Мцыри», могучая, ненасытная жажда, переполняющая поэму, направлены в страну жизни, «сюда», к земному многоцветному бытию, разлитому во вселенной, окружающему человека и все-таки трагически отделенному от него.

Младенческой удивленностью перед свежестью мира пронизана вся поэма, не только то, что относится в ней к природе. Грандиозное и малое, даже самое простое и элементарное в восприятии героя и автора становится праздничным, поразительным и легендарным. Это удивление, и трепетная жажда

жизни, и затаенная горячая грусть, вызванная чувством невозможности обладать разлитой кругом красотой, составляют одну из главных внутренних интонаций поэмы, ее скрытую музыку. Блаженные и трагические дни, проведенные на воле, проносятся в сознании героя как сон о прекрасной жизни. Рассказывая о своих блужданиях, Мцыри знает о развязке, она нависает над ним, и ее незримое присутствие до предела обостряет все его впечатления, наполняя их пронзительной сладостью и неуловимой печалью. Эта интонация, одна из ведущих в произведении, оказывает влияние не только на его общую смысловую тональность, но и преобразует каждый из его словесных элементов в отдельности. Даже то, что может показаться банальной или чувствительной схемой с традиционным «восторженным» синтаксисом, подчиняясь этой интонации, приобретает совершенно новые качества, неизмеримо углубляющие смысл словесной ткани.

В ряде случаев лирическая, «музыкальная» тема поэмы, о которой говорилось выше, сосредоточивается и обнажается, выбрасывается на поверхность с помощью почти назойливого, необычайно значительного здесь слова «так».

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог;
Он *так* прозрачно был глубок,
Так полон ровной синевой!

(строфа 11)

И еще:

Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.

(строфа 12)

И опять о грузинке:

И мрак очей был *так* глубок,
Так полон тайнами любви,

Что думы пылкие мои
Смутились...

(строфа 13)

И еще (бред о блаженном покое на дне речки):

Так было сладко, любо мне.

И в конце поэмы, с максимальной поэтической напряженностью:

Когда я стану умирать,
И, верь, тебе не долго ждать, —
Ты перенесть меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста...
Трава меж ними *так* густа,
И свежий воздух *так* душист,
И *так* прозрачно золотист
Играющий на солнце лист!

(строфа 26)

Можно представить себе, до чего было дорого автору это поставленное на глубоком дыхании слово *так,* если он решился столько раз повторить его в сравнительно небольшой поэме и не побоялся даже ради него отклониться от синтаксических норм («Так безыскусственно живой»). Нужно правильно интонировать это слово в лермонтовском тексте, чтобы почувствовать всю силу скрытого в нем самозабвения, с которым герой отдает себя прелести мира.

Волевая сущность личности Мцыри, его мужественные поиски и усилия — «труды», как они названы им самим, и сопротивление, на которое его усилия наталкиваются, — все это характеризуется не только сюжетом поэмы и ее смысловой тональностью, но и ее звуковым строем, ее стихом.

Исследователи Лермонтова неоднократно говорили о смежных мужских рифмах в «Мцыри», о связи стиховых форм поэмы со стихом «Шильонского узника», о ее отрывистом синтаксисе,[1] но почти не пы-

[1] См. замечания о синтаксисе «Мцыри» в кн. Б. Эйхенбаума «Лермонтов». Л., 1924, стр. 89 и сл.

тались использовать свои наблюдения для синтетической характеристики произведения. В научной литературе, пожалуй, была осуществлена лишь одна попытка подойти к этому вопросу с более широкой точки зрения. Я имею в виду страницы, посвященные «Мцыри» в книге А. Н. Соколова о русской поэме.[1] Не подвергая сомнению романтической основы метода лермонтовской поэмы, А. Н. Соколов отмечает в ней в то же время следы влияния реалистического стиля «Полтавы» и «Медного всадника».

Это проявляется, по мнению исследователя, между прочим, в том, что Лермонтов отходит в «Мцыри» от романтического «напевно-декламационного» стиха к стиху «повествовательно-говорному», образец которого он дал в «Валерике». А. Н. Соколов прав в том смысле, что распространенная в романтической поэзии напевность, в большой степени присущая таким поэмам, как «Чернец» Козлова, в «Мцыри» действительно отсутствует. Певучая плавность, сопутствующая обычно лирическому созерцанию, здесь, в драматически напряженной стиховой речи Лермонтова, полной переносов, пауз, ритмических толчков, казалась бы неуместной (мелодическая партия рыбки — особый случай).

Но истолкование четырехстопного ямба «Мцыри» как «повествовательно-говорного» нуждается в серьезной поправке. Повествовательная интонация, определяемая содержанием и тоном и закрепляемая ритмикой (те же переносы и паузы), играет в поэме значительную роль. Но стих «Мцыри», и прежде всего исповеди героя, не «повествовательно-говорной», как в «Валерике», а скорее *повествовательно-патетический*. Страстный напор этого стиха с могучей настойчивостью и однообразием поддерживают смежные мужские рифмы, попарно соединяющие веские и заметные существительные в конце строк. Эти четкие рифмы-существительные в «Мцыри», падающие «как

---

[1] А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, часть 3, глава 6.

удар меча» (Белинский), стучащие, как заключенный «в стену своего каземата» (И. С. Тургенев), и являются главным формальным фактором, который, преобразуя повествовательную интонацию поэмы, вносит в нее наступательное, волевое начало. А то обстоятельство, что Лермонтов, спорадически нарушая принцип парной рифмовки, доводит число рифмующих слов до трех и даже до четырех, придает этому ритмическому потоку еще большую энергию и экспансивность.

Но и синтаксис поэмы, вырастая из ритма и включаясь в ритм, вполне соответствует ее общему «музыкальному» движению. Стиховая речь произведения дробится смежными рифмами и частыми переносами на короткие отрезки — упругие и твердые. Стремительное течение стиха как бы приостанавливается на границах этих отрезков, тормозится, преграждается плотинами: поток волн наталкивается на сопротивление. Но препятствия не ослабляют энергии потока, еще более напрягают ее, заставляют накапливаться, повышают ее ощутимость.

В строфах «Мцыри» нет свободного и легкого дыхания «онегинской строфы» с ее эмоциональной и звуковой разрешенностью, с ее разнообразно гармонизированной рифмовкой, — строфы, в самом строе которой, как в микросфере, отражаются едва ли не все темпы движущегося сознания. Даже стиховая система «Демона», подчиненная прежде всего ораторскому, повелительному импульсу, представляется более свободной и прихотливой, чем система «Мцыри». Все связанное с вольным повествовательным строем речи, ритмическое богатство этой поэмы, ее индивидуальные стиховые ходы и вибрации, сохраняя в ней свою относительную самостоятельность, регулируются установленным над нею законом интонационного нагнетания. Одногеройность поэмы, однодумность героя, его страстная сосредоточенность в едином действии, зависимость всех аспектов увиденного в поэме мира от сознания героя находит таким образом свое выражение в ритме произведения. И нужно сказать, что господствующее в этом ритме императивное зву-

чание выражает и подтверждает волевую, героическую сторону личности Мцыри, убеждает, что главное в нем — «могучий дух его отцов», а не расслабляющая волю «печать тюрьмы».

2

Признание того очевидного факта, что образная ткань «Мцыри» поэтически конкретна, что она *непосредственно* отражает — в деталях и в целом — реальную, лирически пережитую действительность, исключает возможность не только видеть в поэме преобладание декоративности, но и считать ее произведением условным, рассудочно-аллегорическим. И тем не менее при чтении поэмы Лермонтова явно ощущается присутствие в ней смысла, расширяющего и дополняющего ее прямое, «наличное» содержание. Речь идет не об одной лишь «естественной» символике, которая присуща каждому художественному произведению, но отчасти и о символике более специфической, воспринимаемой как особое явление эстетической формы.

Далеко не все критики и исследователи, писавшие о «Мцыри», считали нужным обратить внимание на этот аспект поэмы. Белинский не обмолвился об этой стороне произведения ни одним словом. Д. Н. Овсянико-Куликовский вовсе отрицал ее существование.[1] Б. М. Эйхенбаум признал смысл трагедии Мцыри «шире сюжета»,[2] но это утверждение не раскрыл. Однако в литературе о Лермонтове можно найти и другие мнения, в основе которых лежала мысль о символической структуре лермонтовской поэмы. Эти мнения были высказаны — к сожалению, в очень беглой форме — В. М. Фишером, И. И. Замотиным,

---

[1] Д. Н. Овсянико-Куликовский. М. Ю. Лермонтов. [СПб., 1914], стр. 58.

[2] Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 48.

С. В. Шуваловым[1] и некоторыми исследователями, выступившими в более поздний период.

Толкование «Мцыри» как произведения, содержание которого не исчерпывается его прямым смыслом, вытекает из текста самой поэмы, подтверждается поэзией Лермонтова в целом и ее литературным окружением.

К тому времени в литературе прочно установились типы художественных форм и приемов, раздвигающих содержание произведения, выводящих его за пределы его темы, его прямого смысла. К этим формам принадлежат рационалистические «однозначные» аллегории, полисемантические символы, построенные на языковой или сюжетной основе, развернутые метафоры, подразумевания, намеки (аллюзии) и т. д. В ближайшем соседстве с ними находятся также разные виды суггестивной поэтической речи и «суггестивной темы». Каждая из этих форм имеет особую природу и более или менее отчетливо отграничивается от всех остальных. И тем не менее все они, несмотря на свои различия, выражают общую для них тенденцию литературы к расширению смыслового объема и, следовательно, подлежат изучению не только как обособленные, но и как сходные. К литературе эпохи Лермонтова и главным образом к русскому и западноевропейскому романтизму все это имеет самое близкое отношение.

Тенденция к созданию многоплановых образов, к символике имела в литературном творчестве 20—30-х годов большое значение.

Романтики вдохнули новое субъективно-лирическое содержание в обветшалый аллегоризм, пришедший из XVIII века и более ранних эпох. Возможно, что некоторое влияние на этот процесс оказала «поднявшаяся» в литературу народная песня с ее

---

[1] В. М. Фишер. Поэтика Лермонтова. «Венок М. Ю. Лермонтову». М.—Пг., 1914, стр. 212; И. И. Замотин. М. Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. Варшава, 1914, стр. 110; С. В. Шувалов. М. Ю. Лермонтов. М.—Л., 1925, стр. 95—96.

символикой и суггестивностью.[1] Условно-символические формы культивировались в немецком романтизме, создавшем такой примечательный образец иносказательного романа, как «Генрих фон Офтердинген» Новалиса. Байроном в швейцарский и итальянский период его жизни были написаны «мистерии», построенные как символические произведения, близкие по методу к «Фаусту» Гете. Такие же принципы легли в основу драматической поэмы Мицкевича «Дзяды» и «Небожественной комедии» З. Красинского. В 1831 году вышла в свет «Шагреневая кожа» Бальзака. Даже Ж. Санд, по своим творческим устремлениям очень далекая от символики, написала полуаллегорический роман «Лелия» (1833).

Русские литераторы 20—30-х годов в большинстве своем относились к аллегорическому искусству отрицательно, порицая его за рассудочность и антихудожественность. Именно таких взглядов придерживался Белинский,[2] вполне совпадая в них с воззрениями Гегеля.[3] Герцен в этом вопросе разделял господствующее мнение. «Я писал аллегории тогда, когда дурно писал», — признавался он в письме к Н. А. Захарьиной.[4] В более ранний период Шевырев расценивал аллегории приблизительно в том же духе. «Способ объяснять произведения искусства посредством аллегории, — размышлял он в комментариях к своему переводу из «Фауста», — т. е. искать в них

[1] Стоит заметить, что вопрос о «символической природе» народного творчества не остался без внимания в теоретической мысли 20-х годов. Я имею в виду попытку Н. А. Цертелева найти в русских волшебных сказках «гиероглифический» смысл, т. е. истолковать их как аллегории (Цертелев. Взгляд на старинные русские сказки и песни. «Сын отечества», 1820, № 6). Крайняя наивность этой попытки не мешает признать ее симптоматическое значение.

[2] См., напр., его отрицательный отзыв о 2-й части «Фауста», которую он называет аллегорико-символической галиматьей (Письмо к Н. В. Станкевичу от 29 сентября 1839 г.). Ср. в Полном собр. соч., т. IV, стр. 545.

[3] Гегель в своей «Эстетике», как известно, осудил аллегорию (Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1937, стр. 407 и сл.).

[4] Письмо от 9 февраля 1838 г. в кн. А. И. Герцен. Полное собр. соч. и писем, т. II. Пг., 1919, стр. 75.

определенного значения или смотреть на искусство как на символ для изображения известной мысли, есть способ весьма ошибочный, который ведет к одним ложным понятиям об искусстве».[1]

Но это господствующее мнение не было всеобщим и обставлялось оговорками. Шевырев, например, в указанном выше комментарии допускал существование произведений поэзии, основанных на аллегоризме. Небезызвестный в 30-х годах стихотворец и прозаик романтического направления А. В. Тимофеев заявлял, что «всякое иносказание есть уже поэзия».[2] Белинский же, возражая против аллегорий принципиально, в отдельных случаях — например, в творчестве В. Одоевского[3] — оправдывал их применение и, конечно уж, отнюдь не отрицал намекающее, суггестивное значение поэзии. В том же письме его к Станкевичу от 29 сентября 1839 года, в котором содержится резкий отзыв о второй части «Фауста», мы встречаем восторженное суждение о «Трех пальмах» Лермонтова. Разумеется, понять и одобрить это стихотворение, не приняв его иносказательной структуры, было невозможно. И это внимание к подтексту, к arrière-pensée получило у Белинского высокое развитие и соединялось с редким умением угадывать скрытые смыслы поэзии. «Читая строки, читаешь и между строками, — писал критик в рецензии 1841 года на второе издание «Героя нашего времени», — понимая ясно все сказанное автором, понимаешь еще и то, чего он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым» (V, 455).

В русской поэзии, предшествующей Лермонтову и современной ему, как уже говорилось, существовали разные виды иносказательного стиля. В сборнике Федора Глинки «Опыты аллегорий или иносказательных описаний в стихах и прозе» (СПб., 1826) отразилось архаическое отношение к аллегориям как к

---

[1] «Московский вестник», 1827, ч. VI, стр. 88.

[2] А. В. Тимофеев. Художник. СПб., 1834, ч. 3, стр. 47.

[3] Белинский писал: «...аллегории кн. Одоевского были исполнены жизни и поэзии, несмотря на то, что самое слово *аллегория* так противоположно слову поэзия» (I, 275).

рационалистическому олицетворению отвлеченных понятий: совести, надежды, истины и т. д. Система политических намеков (аллюзий), ставшая одной из отличительных особенностей творчества декабристов, также в конечном счете восходила к литературе XVIII века.[1]

Известное значение, хотя бы для формирования художественного метода «Демона», имела в России традиция романтических мистерий и поэм-мистерий, представленных на Западе в творчестве Байрона, Т. Мура, А. Виньи и связанных в той или другой мере с Мильтоном и Гете. Эта линия наиболее сознательно была реализована у нас в «Ижорском» Кюхельбекера (первые две части вышли в 1835 году), сопровождаемом авторским предисловием, в котором содержался призыв «воскресить... Мистерии». Сюда относятся и такие условно-фантастические, символические или полусимволические произведения, как переводная поэма Жуковского «Пери и ангел» (1821) и поэмы Подолинского: «Див и Пери» (1827) и «Смерть Пери» (1837). Особым вариантом этого жанра можно признать также «мистерии» А. В. Тимофеева «Жизнь и смерть»[2] и «Поэт»[3] — вещи художественно слабые, но показательные по методу.[4]

В творчестве Пушкина 20—30-х годов произведений, построенных как открытые аллегории или таящих в себе четкий иносказательный смысл, сравнительно немного, хотя они и очень весомы. К ним относятся такие стихотворения, как «Кто, волны, вас остановил», «Телега жизни», «Аквилон», «В степи мирской», «Арион», «Анчар», «Туча» и др. Но, наряду с ними, у Пушкина есть произведения, которые

---

[1] Так, в «Словаре древней и новой поэзии» Николая Остолопова (ч. 1, СПб., 1821) слово «аллюзия» поясняется главным образом примерами из поэзии XVIII столетия.

[2] «Библиотека для чтения», 1834, т. V.

[3] Т-м-ф-а. Поэт, фантазия в III сценах. СПб., 1834.

[4] Иной характер носит поэма Вл. Соколовского «Мироздание» (М., 1832). Однако и в этой поэме, как бы ни отличалась она по своему литературному происхождению от названных выше произведений, нельзя не увидеть признаков романтической мистерии.

отнюдь не являются аллегорическими, но содержание которых демонстративно не укладывается в их сюжеты. Эти произведения — маленькие трагедии, «Русалка», «Медный всадник», «Пиковая дама», «Золотой петушок», — помимо своей конкретной темы, заключают в себе огромные богатства колеблющихся потенциальных смыслов и возможности различных подразумеваний. Символика «Медного всадника» и «Золотого петушка» по типу и форме находится в соседстве с политической «ледяной» символикой романа Лажечникова «Ледяной дом» (1835). Несмотря на все свои идейные и тематические отличия, много общего с пушкинской суггестивностью имеет поэтическое творчество Жуковского. И едва ли не высшего развития у Жуковского эта линия достигает в переработанной поэтом повести Ламот Фуке «Ундина» (1831—1836), содержащей в себе под видом наивной сказки мифологему о первозданных космических стихиях, стремящихся к одушевлению.

Почти все из указанных выше тенденций в разработке поэтического иносказания и в мифотворчестве эпохи романтизма были продолжены Лермонтовым. В ранних редакциях «Демона», в «Азраиле» и «Ангеле смерти» Лермонтов разрабатывал жанр поэмы-мистерии. Весь смысл «Последнего сына вольности» заключается в скрытых политических подразумеваниях. Вслед за Пушкиным Лермонтов использовал форму аллегорических стихотворений («Два великана», «Три пальмы», «На севере диком», «Утес», «Листок»), большая часть которых отличается от архаических аллегорий главным образом своим психологизмом и лирическим субъективизмом.

Но еще характернее для Лермонтова — лирика, которая, не будучи аллегорической, выдвигает обязательный и первостепенный по своему значению смысловой подтекст. Сюда относится «тюремный цикл» — стихотворения «Желанье», «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь», основанные приблизительно на той же символике — пленник, тюрьма, побег, — что и поэма «Мцыри». Сюда относятся также многие «пейзажные» стихотворения и «маленькие

баллады» с эмбриональным сюжетом («Русалка», «Парус», «Ангел», «Тучи», «Горные вершины», «Кинжал», «Дары Терека», «Тамара», «Любовь мертвеца»), требующие для своего полного восприятия лирической проекции в мир общеромантических идей о земном и небесном, о вечном покое и вечном движении, о трагической страсти и т. д. Особенно важны для понимания «Мцыри» символические пейзажи Лермонтова. Образы природы, введенные в эти пейзажи — голубая река в «Русалке», и бурный Терек в «Дарах Терека», и полуночное небо в «Ангеле», и странники-тучки в «Тучах», — есть в такой же мере отражение объективной природы, как и знаки определенных душевных состояний и связанных с ними идей. Создавая символические пейзажи, Лермонтов развивал традицию, сложившуюся в поэзии до него, но он нашел для этих пейзажей свою расцветку и наполнил их своей личностью.

Подразумевания, символика, смысловые радиации и ореолы характеризуют и прозу Лермонтова, и «Маскарад». Забота о смысловой аранжировке слова неотступно его преследует. «Следовало бы в письмах ставить ноты над словами», — писал он М. А. Лопухиной в 1834 году. Одна из важнейших целей предисловия поэта к «Герою нашего времени» заключается в том, чтобы внушить читателю, что в литературе важен подтекст, что публика должна понимать произведение и тогда, когда в конце «не находит нравоучения», и что большой вред может причинить «несчастная доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Беседы Печорина с Вернером, судя по их общей характеристике в романе, могли бы служить своего рода образцом передачи мыслей намеками. «Одно слово — для нас целая история», — записывает Печорин, имея в виду себя и Вернера, и продолжает так: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере».

Смысл «Героя нашего времени», состоящего из

обособленных эпизодов, сюжетных пропусков и умолчаний, относящихся к самым острым и волнующим современников темам, в своей целостности и связи может быть понят лишь в результате повышенной творческой активности читателя, извлекающего из романа его скрытое дополнительное содержание. Иначе говоря, само право на существование в общей системе романа отдельных его частей — «Бэлы», «Тамани», «Фаталиста» — и их последовательность невыводимы из одного лишь «эмпирического» характера Печорина и его биографии и требуют для своего обоснования больших социально-философских идей, явно подразумеваемых в романе и освещающих его изнутри, почти так же, как содержание символа освещает и «организует» его образную плоть. И этот расширенный, дополнительный смысл просвечивает не только в главных компонентах романа, но и в его деталях, в частности пейзажных. «Пейзажный рисунок в прозе Лермонтова, — пишет В. В. Виноградов, — почти всегда символичен. Он не только лирически изображает фон действия, но и символически отражает чувства героя и его представления об ожидаемых событиях». [1]

В «Маскараде» символические подразумевания ощущаются еще определеннее, чем в «Герое нашего времени». Начиная с заглавия драмы, имеющего прямое и переносное значение, все ее основные темы несут дополнительный, иносказательный смысл, — значат не только то, что они значат. Здесь можно было бы сказать и о теме бала-маскарада с ее смысловым подтекстом, и о теме игорного дома — прообраза мира собственников, где господствуют корысть и случайность, и о теме любви Арбенина, уводящей к вопросу о возможности гармонии и моральной связи человека с человечеством и мировым целым.

---

[1] Виктор Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 597. В этой работе приводится ряд интересно истолкованных примеров символического пейзажа у Лермонтова.

Тяготение к иносказательной структуре сказалось и в лермонтовском «Мцыри».

Уже библейский эпиграф к поэме — «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю», — звучащий как широкое и торжественное обобщение, заставляет читателя ожидать от произведения, поставленного под этим эпиграфом, развития какой-то большой темы о жизни и смерти. Читатель же, знакомый с этим эпиграфом как с фразой из библейского текста (Первая Книга царств, гл. 14), найдя ее в «Мцыри», убеждался, кроме того, что поэт, употребив ее отдельно, тем самым придал ей символическое значение: в Библии говорится не о символическом, а о реальном меде, который можно доставать палкой. Таким образом, даже в постановке эпиграфа дала себя знать проявившаяся в поэме тенденция к увеличению смысловой емкости образов.

Каждое художественное произведение воспринимается и может быть понятно лишь на фоне той эпохи (в узком, широком или широчайшем смысле слова), к которой оно принадлежит. Если произведение не отражает фактов времени непосредственно и прямо, включая их в историю или связывая с характерной для эпохи средой, оно, во многих случаях, отражает их косвенно. Тогда образ времени уже не входит в сферу произведения, а как бы стоит сзади нее, соотносясь, но не совпадая с образами произведения. При этом связь образов произведения с содержанием эпохи может осуществляться на основе элементарной суммирующей аналогии («Узник» Пушкина) или более сложной и расчлененной символики («Анчар»).

Поэма «Мцыри», в которой рассказывается об уединенных переживаниях кавказского юноши, не является прямым отражением действительности 30-х годов. Тем не менее явленная в «Мцыри» действительность Кавказа, в целом отнюдь не условная, подлинная, просвечивает скрывающейся за ней русской действительностью, но и ею не исчерпывается. Это просвечивание текста поэмы, неизбежное появление за ним второго, более объемного содержания и за-

ставляет говорить о ней как о произведении с *потенцией* к двухпланному построению.

Такое толкование поэмы следует вести с ее *героя*. Живой и конкретный образ монастырского послушника, помимо своих ярких локальных черт, близок самому Лермонтову и передовым людям его эпохи — страдающим, непокорным, рвущимся к свободе. Вольные и невольные сопоставления Мцыри с лирическим героем Лермонтова и другими персонажами его творчества и произведений современных ему авторов подтверждает это заключение.

Ко всем душевным движениям героя можно подобрать параллели в лирике Лермонтова. «И с бурею братом назвался бы я» (II, 215) — это из стихотворения 1830 (?) года; «Так жизнь скучна, когда боренья нет», «Мне нужно действовать», «Желанье и тоска тревожат беспрестанно эту грудь», «...жажда бытия во мне сильней страданий роковых» (I, 183) — из стихотворения 1831 года; «*Он* хочет жить ценою муки» (II, 44) — 1832; «А он, мятежный, просит бури» — 1832. Или в стихотворении «Никто моим словам не внемлет...»:

...я полон весь мечтами
О будущем... и дни мои толпой
Однообразною проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!

(1837 год, может быть ранее)

«Ищу кругом души родной» — 1838; «И некому руку подать» — 1840; «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» — 1841. Или из «тюремного цикла», особенно в «Желанье», «Узнике» и «Соседке»:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня...
и т. д.

Сомнения в себе и слабость, которые пережил Мцыри после крушения его замысла, также находят соответствие в лирике Лермонтова. Чтобы в этом

убедиться, можно сравнить стихотворения «Не верь себе» или «И скучно и грустно», «Гляжу на будущность с боязнью» (три последние стиха) с признанием героя в 21-й строфе:

...напрасно грудь
Полна желаньем и тоской:
То жар бессильный и пустой,
Игра мечты, болезнь ума.
На мне печать свою тюрьма
Оставила...
и т. д.[1]

Близость Мцыри к ведущим героям Лермонтова и других романтиков, а следовательно к духовному складу современников поэта, вполне очевидна и не требует дальнейших доказательств, тем более что об этом уже писалось. Принимая в себя образ лермонтовского героя, читатели в какой-то отдаленной перспективе видят стоящих за ним русских людей 30-х годов. Но и таким расширением смысла затаенное содержание образа Мцыри не исчерпывается. Монастырский послушник, о котором рассказал Лермонтов,— не только молодой горец, томящийся в неволе, и не только русский человек того времени, но и всякий человек, обреченный на одиночество среди чужих, лишенный подлинной свободы и страстно о ней мечтающий.

Образы *родины* Мцыри и *монастыря* просвечивают в поэме и наполняются вторым смыслом не менее явно, чем образ героя.

---

[1] Попутно стоит заметить, что признаки «болезни», затронувшей Мцыри и Демона, можно отыскать не только в литературных героях, больных «болезнью века», но — конечно, в другом смысле — и в героях фольклора, с которыми обе поэмы Лермонтова, особенно «Демон», были несомненно связаны. Очень любопытен в этом отношении фольклорный источник стихов, замыкающих 10-ю строфу «Мцыри». По мнению Л. П. Семенова, Лермонтов опирается здесь на абхазское предание о злом духе, низвергнутом в пропасть, которая получила в народе название «пропасти больного демона», — «Шайтан-саи-набрик» (Л. П. Семенов. Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941, стр. 59).

О *родине* Мцыри, стране, населенной героическим, благородным, свободным и сплоченным воедино народом, где «люди вольны, как орлы», уже было сказано. Этот образ не становится в поэме метафорическим. Лермонтов раскрывает его без детализации, но вполне конкретно, с привлечением необходимых этнографических реалий, подчиненных общей идее и эмоциональной характеристике. И все же образ родины, оставаясь самим собой, кроме того, не может не осмысляться в лермонтовской поэме как подобие некоего идеального состояния вообще. У писателей типа Юнга-Штиллинга[1] и в романтической литературе (в частности у Жуковского, у Ф. Глинки; есть у позднего Кюхельбекера) слова «родина», «отчизна», «отчий дом» иногда употреблялись в переносном смысле — для обозначения блаженного умопостигаемого мира. В посвящении к «Аулу Бастунджи» (упоминание о «святой земле») и в стихотворении «Ангел» Лермонтов подхватывает эту тему, хотя она и не превращается в его творчестве в лейтмотив. Реальное, земное и даже «гражданское» содержание, которое вложил поэт в мечты Мцыри о его ауле и его близких, исключает мистическое истолкование произведения. Но само право на смысловые перемещения в слове «родина», на то, чтобы пользоваться этим словом для обозначения некоего общего «идеала», романтическая литература установила, и для Лермонтова это было, по-видимому, не безразлично.

Во всяком случае, идеальное отечество Мцыри резко отличается от родины Измаила-Бея, которая была изображена без всякой идеализации. Здесь в образ вносился дополнительный смысл, там — не вносился. «Родимая страна», куда стремился юноша, своим эпически-патриархальным строем и всем своим светлым обликом живо напоминает «край родной» умирающего гладиатора и еще больше — родину Гаруна в «горской легенде» «Беглец», написанной, вероятно,

---

[1] См. его беллетризованный трактат «Das Heimweh» (1794); по-русски: Генрих Штиллинг. Тоска по отчизне. Части 1—5. М., 1817, 1818.

в те же годы, что и «Мцыри». Можно предположить, что эти образы родной земли, так же как и гоголевская картина запорожской вольницы в «Тарасе Бульбе», возникли как отблеск одной и той же утопической идеи об эпическом «золотом веке», об «органическом коллективе», о возможности высоких норм человеческого общежития. У Руссо эта идея, как известно, привела к прославлению «естественного состояния», у Винкельмана — древней Греции, у Гегеля — гомеровского эпоса, у декабристов — к апологии древнерусских республик. Понятно, что художественно предопределенная недоразвитость образа родины в лермонтовской поэме не дает оснований отрывать его от этих идейных его корней.

Тема *монастыря*, как уже говорилось, также выходит в произведении Лермонтова за пределы своего прямого содержания. К этому ведет очень слабая конкретизация в описании монастыря и наличие синонимов, с помощью которых обозначает и переосмысливает его Мцыри: «тюрьма» (строфа 20-я), «плен» (строфа 3-я) с подтверждающими эти синонимы сравнениями: «цветок темничный» и «в тюрьме воспитанный цветок» (строфа 21-я). В 8-й строфе «Мцыри» слово «тюрьма» употреблено еще более отвлеченно, почти как философская формула: «Узнать, для воли иль тюрьмы на этот свет родимся мы», и «Он (пламень души. — *Д. М.*) прожег свою тюрьму». Конечно, и без того облегченный, едва очерченный образ монастыря под влиянием этой синонимики неизбежно обрастает дополнительным иносказательным смыслом.

Впечатление чрезвычайной важности и значимости тюремной темы для той поры, возникающее при чтении самой поэмы, подтверждается литературой эпохи. Тема тюрьмы и тюрьмы-монастыря, в простом и символическом смысле, во времена Лермонтова имела уже огромную традицию и вызывала подобающие ей смысловые ассоциации. О тюрьме говорилось в байроновском «Шильонском узнике», во многом близком к «Мцыри», о монастыре — в «Гяуре», о тюрьме — в стихотворениях «Узник» Жуковского и Пушкина, в «Нищем» (1830) Подолинского, в поэме «Одичалый»

(1827) декабриста Г. С. Батенькова и в так называемых «массовых поэмах».[1]

Многозначительная тема тюрьмы, тюрьмы-монастыря, узника, неволи, плена во всех своих вариантах давно притягивала Лермонтова и занимала в его творчестве исключительно большое место. Она была развита им в поэмах «Два брата», «Исповедь», «Боярин Орша», «Литвинке», в стихотворениях «Песня» («Колокол стонет...»), «В Воскресенске» (может быть, начало поэмы?) и в лирическом «тюремном цикле». Она нашла свое выражение в известной лермонтовской заметке 1831 года: «Написать записки молодого монаха 17-ти лет...», в которой принято видеть нечто вроде первоначального замысла «Мцыри», а также в рассказе Вадима о его монастырской жизни (глава 8-я романа), связанном с «Мцыри» еще теснее. Некоторые из этих произведений («Исповедь», «Пленный рыцарь», отчасти «Сосед») тяготели к иносказательной форме, но содержание большинства из них — поскольку это возможно в поэзии — оставалось в границах своего прямого смысла.

И тем не менее употребление слова «тюрьма» как сравнения или в переносном значении, выросшем из сравнения, получило в эпоху Лермонтова довольно широкое распространение. При этом символ «тюрьма» употреблялся обычно в двух смыслах, и они сосуществовали. В него вкладывалось и абстрактно-политическое содержание (например, Европа — тюрьма), и абстрактно-романтическое с метафизическим оттенком (жизнь — тюрьма; тело — тюрьма). Первый случай был представлен прозвучавшей на русских сценах гамлетовской формулой («Гамлет», как известно, любимое произведение Лермонтова): «Дания — тюрьма». Сюда относятся и слова П. А. Вяземского

---

[1] Напр.: Д у х о в с к о й. Ослепленный. СПб., 1825; «Любовь в тюрьме» (анонимно). СПб., 1828; Г. [Е. Ф.] Р о з е н. Дева семи ангелов и тайна. СПб., 1829; М. П о к р о в с к и й. Разбойник. М., 1830; П. И н о з е м ц е в. Ссыльный. Харьков, 1833; А п о л л о н д е ***. Сцена в темнице. М., 1836, и др. О популярности этой темы см. в кн. В. Жирмунского «Байрон и Пушкин». Л., 1924, стр. 257, 258.

в письме А. И. Тургеневу 1824 года о том, что Байрон, уехав в Грецию, «убежал от темницы европейской».[1] Сам Лермонтов, чтобы охарактеризовать существование своего героя из поэмы «Моряк», прибегает к метафоре «темница» и «тюрьма». Жуковский в стихотворном «Ответе кн. Вяземскому» (1818) сравнивал с тюрьмою жизнь в самом общем ее значении. Ф. Глинка в таком же метафизическом смысле упоминал о «плене».[2] Герцен в 1834 году, ссылаясь на соответствующий образ у Гете, писал, что тело человека, в котором заключена душа, — тюрьма «с ее маленьким светом, с ее цепями, с ее сырым воздухом» (I, 76—77). Аналогичную семантику мы встречаем и в стихотворной повести А. Вельтмана «Беглец» (М., 1831, стр. 51): ее герой сравнивает человеческую жизнь с темницей. Такое же сравнение — в драме Вл. Соколовского «Хеверь» (СПб., 1837, стр. 80).

В поэме «Мцыри» не дано прямой расшифровки иносказательного смысла монастырско-тюремной темы. Как уже указывалось, в 25-й строфе поэмы мелькает намек на метафизическое раскрытие символа «тюрьма» («И он [пламень души. — *Д. М.*] прожег свою тюрьму»). Для Лермонтова-романтика такой подход был вполне возможен (ср. в его стих. «Крест на скале»: «Я сбросил бы цепь бытия»). В расширительном толковании «Мцыри» и этот потенциальный смысл может играть какую-то роль, уводить к семантике эпиграфа. Но в движении подспудной мысли поэмы резко преобладает не метафизический, а сублимированный общественно-политический смысл. Чтобы убедиться в этом, необходимо принять во внимание, наряду с общим впечатлением от произведения, некоторые очень важные частности. Нужно вспомнить, с какой страстью заявляет Мцыри (строфа 25-я), что земное отечество дороже ему, чем вечность и рай. Нужно помнить об историческом и политическом со-

---

[1] Письмо от 26 мая 1824 г. «Остафьевский архив князей Вяземских», т. III. СПб., 1899, стр. 48.

[2] Федор Глинка. Опыты священной поэзии. СПб., 1826, стр. 19.

держании вступления к «Мцыри» (присоединение Грузии, пленение горского мальчика), дающем определенную настроенность для усвоения дальнейшего текста. Нужно учесть, что гражданская по своему преобладающему смыслу тема родины была настолько важной для «Мцыри», что, согласно первоначальному намерению поэта, эпиграфом к поэме должна была быть французская фраза: «On n'a qu'une seule patrie» («Родина бывает только одна») и что эта тема родины разрабатывалась в произведении в локальных и конкретных образах как тема свободного кавказского народа. Нельзя не заметить вместе с тем в основополагающей для поэмы философской альтернативе «тюрьмы» и «воли» очень сильного общественно-политического оттенка. И еще нужно иметь в виду, что хронологическими соседями «Мцыри» являются стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840), «Родина» (1841), «Прощай, немытая Россия» (1841), в которых три центральных для «Мцыри» темы — враждебной среды («неволи»), родины и бегства — в большей или меньшей степени насыщены гражданским содержанием.

Современник и ровесник Лермонтова Огарев через двадцать лет после создания поэмы истолковал ее именно в том аспекте, о котором говорится выше. Приравнивая ее героя к Лермонтову, Огарев писал, что поэт сознавал себя «лишним человеком в этом мире (Огарев имел в виду 30-е годы. — *Д. М.*), где ему душно, как в тюрьме или монастыре, и откуда ему хочется вырваться куда-нибудь на простор и дикую волю, как Мцыри...» [1]

Поэма Лермонтова, несмотря на все излучаемые ею дополнительные смыслы, как уже было сказано, не является ни аллегорией, ни мистерией. Психологическое, материальное, предметное содержание поэмы, то, что соответствовало в ней *непосредственному* отражению реального мира, наделено прочным и независимым художественным бытием и не могло и не мо-

[1] Н. П. Огарев. Предисловие [к сб. «Русская потаенная литература XIX столетия»] — в кн. «Стихотворения и поэмы», т. 1, «Библиотека поэта». Л., 1937, стр. 330.

жет рассматриваться как средство, как знак чего-то иного. Дополнительные смыслы, возникающие в содержании поэмы, нельзя приравнивать к условным образным замещениям, например к образу богатыря из стихотворения «Два великана» или к олицетворениям в «мистериях» Тимофеева. В произведении присутствует лишь *потенциальная* символика, основанная на соответствиях, аналогиях между его наличным содержанием и идеями эпохи. Образы героя, его родины, монастыря, побег, дальнейшие события и впечатления Мцыри были тем, за что они выдавались в поэме, и еще чем-то обладающим бо́льшим смысловым объемом. Эти образы отвечают критериям типического, поскольку они имеют существенное значение и сочетают индивидуальное, единичное с общим (конечно, типичность в поэме далеко не реалистическая). И все же понятия типического, вполне приложимого к образам «Мцыри», недостаточно для их характеристики. Типическое предполагает, что обобщенный смысл образа распространяется лишь на ту категорию, на ту конкретную жизненную сферу, к которой этот образ принадлежит (например, изображенный в произведении молодой непокорившийся горец — и все юные протестующие горцы на Кавказе). Символическое же использование образа выводит его за рамки данных жизненных сфер, то есть расширяет его смысл по сравнению с его значением как типа, хотя при этом и типовое его значение может сохраниться. (Молодой непокорный горец — и все страдающие и непокорные люди.) Типическое в «Мцыри» тяготеет к символике.

Эти тенденции в лермонтовской поэме не безразличны для уточнения ее жанрового своеобразия. Чтобы лучше уяснить этот вопрос, поэму «Мцыри» целесообразно рассматривать, помня о соседнем с нею произведении — «Демоне».

Оба произведения, как известно,— романтические поэмы.[1] На русской почве этот жанр был представлен

---

[1] Этот жанр подробно описан в книгах В. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (Л., 1924) и А. Н. Соколова «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в.» (М., 1955).

в творчестве Пушкина, а также — в других вариантах — у Жуковского, Козлова, Подолинского. В 30-х годах Пушкин уже не писал романтических поэм, и они, если не считать Лермонтова, стали достоянием второстепенных авторов, эпигонов, хотя их количественный рост некоторое время еще продолжался.[1] Из всех разновидностей стихотворного романтического эпоса наибольшее значение для Лермонтова имела поэма новеллистическая, повествовательная, созданная Байроном («восточные поэмы») и Пушкиным («южные поэмы»). Но на Лермонтова оказали влияние и поэмы-мистерии (Мильтон, Байрон, Т. Мур, Виньи) — жанр, который в России, вообще говоря, не приобрел широкого распространения. В лермонтовском «Демоне», при посредстве кавказской народной легенды, объединились обе разновидности жанра — поэма повествовательная, построенная на экзотическом материале, и поэма-мистерия.

В «Мцыри» такого объединения не произошло, хотя соседство этих двух разновидностей, по-видимому, сыграло в формировании поэмы известную роль. Поэма «Мцыри» далека от астрального содержания и отвлеченно-фантастической небесной эмблематики романтических мистерий, и все же ее потенциальная символика заставляет видеть в ней и в этих мистериях какое-то очень отдаленное, слабо уловимое родство. Значительно ближе лермонтовское произведение к повествовательному стихотворному эпосу романтиков — к поэмам молодого Байрона и молодого Пушкина. Оно обладает рядом признаков, частично совпадающих с признаками этих поэм: личность героя, его композиционная роль, строение сюжета, «экзотика», лиризм, субъективность и пр. Но и здесь необходимы оговорки и размежевания, из которых по крайней мере одно имеет прямое отношение к вопросу об иносказательности.

Дело в том, что символика в большей части байро-

---

[1] А. Н. Соколов считает, что число вновь появляющихся романтических поэм начинает уменьшаться только после 1833 г. (указ. соч., стр. 487).

новских романтических поэм — в «Гяуре», «Абидосской невесте», «Корсаре», «Паризине», «Мазепе» — развита слабо, оттеснена прямыми высказываниями автора и персонажей, «открытыми формулами», а также новеллистическим элементом. Аналогии, возникающие между душевным миром основного героя этих поэм и образом самого Байрона и его современников, являются лишь предпосылками к иносказательности, которая не поощряется, однако, всей фактурой поэм и остается в зачаточном виде. Подтекстом их могла быть лишь современность, а они, выражая ее потребности, ее лиризм, были все же удалены от нее. Имея в виду «Абидосскую невесту», Байрон признавался английскому литератору Вильяму Джиффорду, что писал эту поэму, чтобы «занять свой ум чем угодно, только не действительностью».[1] Ярко выраженной символики, сюжетной многоплановости нет и в пушкинских «Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане» и в «Чернеце» Козлова.

Но среди повествовательных романтических поэм Байрона и Пушкина есть и такие, в которых символический подтекст явно присутствует. К байроновским поэмам, о которых идет речь, принадлежит «Осада Коринфа» с характерными для этой поэмы символическими эпизодами, отчасти «Лара», вызывающий актуальные для эпохи общественно-политические ассоциации, и особенно «Шильонский узник». Эта последняя поэма не случайно была создана почти одновременно с иносказательной мистерией о Манфреде, в тот период, когда ее автор горячо увлекался «Фаустом». Широкий сверхсюжетный смысл «Шильонского узника», универсальный характер заложенных в нем обобщений очевиден. Заметный уклон к символике можно наблюдать и в пушкинских «Цыганах». Речь идет не только о вкрапленных в поэму притчеобразных аллегориях или фрагментах с окольными смыслами («Птичка божия», рассказ об Овидии, песня Земфиры, рассказ о Мариуле). Самая структура про-

---

[1] Письмо от 12 ноября 1813 г. The Works of Lord Byron. Lettres and Gournals. Vol. II. London, 1898, p. 278.

изведения, особенности описания таборной жизни и условный образ старика цыгана просвечивают философскими обобщениями (идея «первобытной культуры»).

Очевидно, метод соответствий или потенциальной символики ближайшим образом мог быть подготовлен в «Мцыри» именно этими перечисленными выше произведениями, составляющими в циклах романтических поэм особую группу. И можно утверждать, что тенденция к символике обнаружилась в «Мцыри» более заметно, чем во всех этих поэмах. Хотя произведение Лермонтова и не внесло в историю поэзии существенно новых *жанровых* принципов, но указанными здесь чертами и необычными для романтической поэмы элементами психологизма оно выявило в границах этого жанра те его возможности, которые в предшествующий период с такой полнотой еще не были реализованы.

3

На предшествующих страницах были названы те очевидные аналогии, к которым неизбежно ведут три основных образа поэмы: героя, родины, монастырятюрьмы. Эти образы очерчены еще в экспозиции: они предваряют и объясняют действие произведения, его сюжет. Но и сюжет «Мцыри», повествование о трехдневных (по сути двухдневных) блужданиях юноши, при всей его «эмпиричности», обогащается, по мере своего развития, дополнительными смыслами — сверхсмыслами. Если не принять во внимание подспудной логики произведения,— эпизоды и картины, составляющие поэму о Мцыри, перестанут восприниматься как необходимые, *внутренне* мотивированные, покажутся читателю, пожелавшему задуматься над ними, случайными, имеющими прежде всего лишь описательное значение. На самом же деле весь образный и сюжетный материал поэмы пронизан мыслью не менее, чем, например, такое редкое по своей интеллектуальной насыщенности стихотворение Лермонтова как «1831-го июня 11 дня». Разница между ними лишь та, что ин-

теллектуальность этого стихотворения предстает в обнаженно логической форме, тогда как в «Мцыри» она проявляется преимущественно в объективных образах. В этом смысле по типу своей художественной структуры «Мцыри» близок к ряду лирических произведений Лермонтова позднего периода («Сосед», «Морская царевна», отчасти даже «Три пальмы») — «объективным» и «сюжетным» — и менее связан с ранней лирикой поэта, построенной на основе прямых самохарактеристик и обобщений.

Смысл всего того, что видит Мцыри во время своих блужданий, вытекает из ситуации и из признаний героя. «От душных келий и молитв», из мира неволи и порабощения Мцыри пытается убежать на родину, в край, который представляется ему воплощением его жизненных идеалов. Мцыри не удалось достигнуть своего идеального отечества и даже найти к нему дорогу. Но дни, проведенные юношей вне монастырских стен, на воле, в поисках этой дороги, даются как средоточие всех возможностей жизни — ее радостей, опасностей, борьбы.

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.

Этот «трехдневный» яркий и свежий сон о жизни, видение огромного мира, ослепительно прекрасного в своем добре и зле, составляет художественную основу поэмы. В рассказе о странствованиях Мцыри развертывается лирически обобщенная картина жизни, ее стихий и ликов, обращенных к человеку, современнику Лермонтова.[1]

Но Мцыри, попав на волю, не просто «живет» и странствует. Хотя он и теряет представление, «где» он находится и «куда» он бежит (строфа 9-я), он все же ищет пути. Тема *поисков пути* не получает в произ-

---

[1] Эта мысль совпадает с некоторыми положениями в статье Д. Гиреева «Поэма о великой любви к родине» в кн. М. Ю. Лермонтов, «Мцыри», Пятигорск, 1948, стр. 24.

ведении широкого развития, но она присутствует в нем. Мцыри признается, что его «трудный путь» ночью не озаряла ни одна звезда, что он в следующую ночь «пустился дорогою прямой», но «с пути сбиваться стал», что он, стремясь разглядеть дорогу, «стал влезать на дерева», что даже конь способен его превзойти, найдя «прямой и краткий путь» на родину, и что бог (об этом сказано в черновой редакции) не показал ему, юноше, блуждающему «во тьме ночной», «желанного пути». Этим исчерпываются все имеющиеся в исповеди Мцыри открытые напоминания о его исканиях дороги в родной край.

Удельный вес этой темы вполне соответствует роли, которую она играет в творчестве Лермонтова вообще.

Авторов, как и вообще людей, не имеющих своего пути, не бывает. Писатель отличается от другого писателя, помимо всего прочего, своей позицией и ходом своего развития, своим движением. Позиция и движение определяют путь писателя. Но бывают авторы — и среди них великие, — настолько тесно связанные с почвой, классом, средой, эпохой, что вопрос об *индивидуальном* пути не становится для них особой и существенной *темой*. Они сознательно и надолго принимают то или другое идейное творческое кредо, двигаясь путем несущей их социальной или культурной сферы. В эпохи относительной идейной стабилизации, так же как и в периоды мощных и устойчивых идейных движений, такие писатели встречаются чаще. Для других авторов во главу угла становится их личная обособленность, противопоставленность среде и индивидуальная ответственность. Они ищут для себя личных путей и, если достаточно созрели для этого, ставят перед собой индивидуальные цели и внимательно анализируют свое движение к этим целям. Их собственный путь или поиски пути становятся для них предметом наблюдения и размышления. *Тема* пути занимает в их сознании и творчестве видное место. Чаще всего такие писатели появляются в эпохи общественных сдвигов и характеризуются критическим отношением к породившей их среде, стремлением от нее оторваться,

встать в «независимую позицию» или перейти в сферы иных идейных влияний. Пушкин много раздумывал над вопросом о своем личном пути («Чернь», «Пророк», «Из Пиндемонти»), но *тема* пути не являлась для него ведущей, хотя творческий путь Пушкина был, как известно, огромным и стремительным. Большое значение эта тема имела у Гоголя, который рассматривал ее, особенно на страницах «Авторской исповеди», в гражданском и моральном аспекте. Но максимально напряженное внимание к теме пути мы обнаруживаем у Льва Толстого, обращавшегося к ней во все периоды своей жизни.

Лермонтов не ставил перед собой *определенных,* сознательно выработанных идейных и моральных целей и, сохраняя верность высоким гуманистическим ценностям, не имел ясно очерченной общественной и эстетической программы. Его жизнь и творческие искания не возглавлялись теорией, а сами ее создавали. Тема пути как результат самооценок и самооглядывания с точки зрения поставленных задач и идеалов не выдвигалась Лермонтовым в первый ряд. Но «ровный путь без цели» («Дума») оценивался поэтом как беда и «порок» его поколения. Поэтому Мцыри, у которого цель была ясно намечена, как уже говорилось, не только соответствовал личности самого Лермонтова и его современников, но, согласно подразумеваемой концепции поэмы, стоял в этом смысле выше их, мог служить им в какой-то мере образцом. Но, разумеется, критическая, острая, неугомонная мысль поэта не обходила вопроса о его собственном месте и судьбе в современности и о возможных вариантах его отношений с эпохой. Лермонтов томился по цели, раздумывая о своем пути, и тема пути и выбора его — далеко не всегда названная и сформулированная поэтом — звучала не только в «Мцыри», но и в других его произведениях.

Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что большинство важнейших лермонтовских героев — люди, прошедшие определенный путь развития. Этот путь, как правило, начинается с «райского» состояния, с первоначальной гармонической яс-

ности и активных проявлений их «доброй природы», которая впоследствии, в столкновении со «злым миром», замутняется и искажается. Таков путь Александра Радина, Григория Печорина, Демона, даже боярина Орши («Боярин Орша» — стихи 170—172). Представление о таком же пути, хотя и в менее отчетливой форме, возникает также из признаний лирического героя Лермонтова.[1]

Воспоминания об идеальной родине, о «святой земле» (формула из «Аула Бастунджи») и трагедия утраты этого райского бытия является основным фактором и в духовной жизни Мцыри.

Но романтический мотив «святого прошлого», потерянного рая не превращался у Лермонтова — ни в личном, ни в культурно-историческом плане — в утопическую идею возврата к прошлому. Поэт понимал, что архаические формы жизни и души не в состоянии противостоять напору эпохи и несоизмеримы с нею. Идейный вывод из «Бэлы», между прочим, и заключается в том, что нет возможности преодолеть пропасть, разделяющую сознание человека, прошедшего через критический опыт, и сознание примитивное, «естественное», связанное с ранними стадиями человеческого развития. Очевидно, мечта об идеале в прошлом была для Лермонтова лишь формой материализации неуловимого идеала в будущем. Так или иначе, а представление об идеале — о свободе, равенстве, мире между людьми, справедливости, о высокой простоте — и о качествах, необходимых человеку-гражданину для того, чтобы идти к этому идеалу, в душе поэта несомненно присутствовало.[2] И нет никаких данных считать, что Лермонтов признавал этот идеал принципиально недостижимым.

---

[1] См. стих. «1830 год. Июля 15-го»; поэмы: «Аул Бастунджи» (лирическое посвящение), «Сашка» (строфа 140: лирическое отступление); «Валерик» (начало послания); «Графине Ростопчиной»; «Листок», «Мое грядущее в тумане» и др. Совсем в иной плоскости путь поэта рисуется в стих. «Из альбома С. Н. Карамзиной».

[2] См. стих. «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась»), «О, полно извинять разврат», «Журналист, читатель и писатель» (слова Читателя) и др.

Мечта о лучшей жизни, «вскормленная» Мцыри «слезами и тоской», могла явиться ему лишь в образе прошлого, воспоминаний о счастливом детстве в горах,— другие формы ее для простого мальчика, родившегося в кавказском ауле, были бы менее вероятны. Но в смысловой перспективе поэмы мечта Мцыри видится «поверх сюжета», как человеческий идеал, который с неодолимою силой притягивает к себе и побуждает к действию. И нет никаких данных считать, что Лермонтов в своем отношении к этому идеалу расходится с Мцыри и признает его осуществление принципиально недостижимым.

Лермонтов раздумывал не только над путем своих героев в их предыстории, но и над путями, которые открывались перед этими героями в настоящем и будущем. Хорошо известна, например, выраженная в ранних стихотворениях поэта мысль о предстоящем ему высоком гражданском подвиге. В конце первой главы поэмы «Сашка», в лирическом отступлении, дана целая классификация путей, которые Лермонтов признает типичными для русской жизни. Это — путь человека, близкого к природе; путь разочарованного скептика «с больною грудью и с больной душой» и путь искателя земных благ, обывателя-чиновника. В «Герое нашего времени» можно видеть своего рода обозрение путей или, точнее, реальных и потенциальных возможностей, намечающихся в жизни мыслящего человека той эпохи. Так, например, *перспективным* содержанием рассказа о Бэле является путь духовного опрощения — тот самый, который впоследствии был подвергнут подробному художественному анализу в «Казаках» Л. Н. Толстого. В «Тамани» говорится о возможности отдаться почти беспредметному романтическому зову — в какой-то момент заворожившему Печорина,— тема, проступающая сквозь оболочку авантюрного сюжета новеллы. В «Княжне Мери» поставлен вопрос о том, может ли ужиться герой в привилегированном обществе. В «Фаталисте» повествуется об угрожающей ему капитуляции перед судьбой, о подстерегающей опасности подчинения потоку жизни, ее случайностям. Все эти пути временно за-

влекали Печорина, но в конце концов обнаруживали свою несостоятельность, оказывались несоизмеримыми с масштабом его личности, не отвечали его запросам. «Лучшие люди,— писал Герцен,— разглядывали, что прежние пути развития вряд ли возможны, новых не знали. . .» (IX, 288).

В поэмах Лермонтова герои отличаются не столько характерами, сколько путями, которыми они идут. Персонажи его ранних кавказских поэм предаются личной мести, Вадим новгородский и Измаил-Бей принимают участие в освободительной борьбе своего народа, Демон пытается обрести утраченную гармонию в любви, романтик-вольнодумец Сашка пробует другой путь — повесничества и эпатирующих свет шалостей.

При анализе лирики Лермонтова намеченный здесь аспект творчества поэта прослеживается с меньшей отчетливостью, но все же улавливается и в ней. Лирический герой Лермонтова предается любви, размышляет о вопросах гражданских и литературных, отдает себя мятежным порывам и безудержному стремлению к неизвестному, погружается в мир природы, ища слияния с нею и забвения, высказывается в духе всеотрицающего скепсиса, испытывает религиозное умиление, страстно влечется к людям. Все это — поэтические темы и в то же время возможные пути жизни. Лирический герой Лермонтова не нашел среди них своего главного пути, но он с горечью и почти без веры в успех ищет этого пути, как бы приглядывается к возникающим перспективам, стремится открыть себе «жизни назначенье». Таким образом, и лирические темы Лермонтова как бы выявляют скрытые в них потенции, становятся знаками возможных путей жизни.

В противоположность большинству других лермонтовских героев, Мцыри имел высокую цель, к которой он стремился. Но он также не знал верной дороги, ведущей его к этой цели, тоже разглядывал дорогу и убедился, что найти ее ему не под силу.

В поэме о Мцыри, как уже было сказано, сам процесс искания пути героем более подразумевается, чем

описывается. Стоящий за Мцыри «лермонтовский человек» еще не столько искал и испытывал пути, сколько размышлял над путями, предлагаемыми самой жизнью. Подлинное содержание исповеди Мцыри заключается в выявлении стихий и возможностей действительности, с которыми сталкиваешься «на воле», по дороге к «родине святой», пока еще практически недоступной. Встречная жизнь ободряет идущего, освежает, утомляет, изматывает, манит в западни, отвлекает в сторону, дает простор его мужеству, возводит в борцы и герои. Поэма Лермонтова все это показывает.

Какова же сюжетная последовательность в «Мцыри», движение явных и подразумеваемых смыслов произведения?

Небольшое «авторское» введение (строфы 1-я и 2-я), предшествующее исповеди и не вполне совпадающее с нею по стилю, в сущности, содержит в себе все основные фактические сведения о герое, о его судьбе, его побеге, возвращении и о его предсмертном недуге. При такой необычной для романтических поэм экспозиции герой начисто освобождается от всякого ореола загадочности, о которой, рисуя своих персонажей, так заботился Байрон. При такой экспозиции интерес читателя, естественно, направляется не к фабульным перипетиям, а к переживаниям Мцыри и к внутреннему смыслу изображаемого.

После *авторской* экспозиции следует вторая, более пространная, которой начинается рассказ героя. Первая ее часть состоит из «открытых формул», признаний Мцыри, характеризующих его жизнь в монастыре и его замысел (строфы 3—5-я). Далее, как продолжение этой экспозиции, вводится пейзаж с намекающими, символическими образами (строфа 6-я).

Явления природы, созерцаемой Мцыри «с высокой башни угловой» до его побега, возникают в этом месте поэмы как знаки, указывающие подспудный лирический смысл произведения. Разделенные потоком «темные скалы», которые простерли друг к другу каменные объятия, «жаждут встречи» и которым никогда, никогда не суждено сойтись, это — образ, предваряю-

щий и повторяющий то, что сказано об усилиях и томлении Мцыри, о его неутоленной жажде человеческой любви, о его стремлении:

...пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.

Здесь то самое томление по «душе родной» и человечности, о котором Лермонтов в 1841 году писал в стихотворении «На севере диком». Здесь вместе с тем отчетливый намек на трагическую неосуществимость желаний и порывов героя.

В соседних стихах — картина, соответствующая заднему плану: Кавказ, горные хребты, изображенные в идеально-романтическом свете, «причудливые как мечты», курящиеся как алтари в «небе голубом», — с пояснением, что это и есть родина юноши. Представление о родине в окружении таких образов едва ощутимо распространяется за рамки географии и этнографии и незаметно приобретает идеальный оттенок.

И далее — облака:

И облачко за облачком,
Покинув тайный свой ночлег,
К востоку направляло бег —
Как будто белый караван
Залетных птиц из дальних стран!

К намекам на бесплодное томление героя и на его родину, затаенным в пейзаже 6-й строфы, в стихах о беге облаков прибавляется еще нечто: весть об осуществленной и зовущей свободе, которой не хватает герою. О том, что облака в этой строфе имеют такое значение, свидетельствует лермонтовское стихотворение «Тучи» (1840), по своему смыслу почти параллельное приведенному отрывку. Так, вполне конкретный пейзаж становится лирической увертюрой к дальнейшему рассказу Мцыри.

Вторая экспозиция заканчивается воспоминанием героя о его родных местах. Всплывающие в памяти образы проходят перед Мцыри «смутной чередой», «как сон». Они суммарны, обобщены, и это поддерживает

присущий им в целом дополнительный, «сверхсюжетный» смысл.

В самом рассказе Мцыри события, в отличие от традиций байроновских поэм, развиваются вполне последовательно, сплошной цепью, без хронологических сдвигов, с полным соблюдением естественной смежности во времени и пространстве, без разрывов и пропущенных звеньев, без резкого подчеркивания узловых моментов — повествовательных вершин.

Рассказу о блужданиях героя предшествует описание его побега из монастыря в «ужасный час» ночной грозы. Н. П. Огарев, характеризуя Лермонтова, отождествляет его положение в русском обществе с положением Мцыри и называет мысль лермонтовского героя о побеге «истинной и поэтичной».[1] «Побег из этой среды» (Огарев) — одно из максимальных проявлений одинокого протеста 30-х годов. Тема побега преследовала Лермонтова всю жизнь. Она звучала в его поэме «Корсар» (герой этой поэмы, выросший в чужой семье, убежал, как и Мцыри, ночью и, как Мцыри, провел ее остаток «в глуши лесной»), в «Преступнике», «Литвинке», «Боярине Орше», в лирическом «тюремном цикле». В «Маскараде» самым значительным событием в предыстории Арбенина являлся разрыв героя с прежним окружением, его «бегство в любовь».

Но в указанных поэмах мотивировка побега включалась в новеллистический сюжет, насыщалась подробностями, была связана с каким-то определенным эпизодом: смерть брата героя в «Корсаре»; семейный конфликт в «Преступнике»; особое положение Клары в доме Арсения и приход странников, ее соотечественников, в «Литвинке». И эта мотивировка была лишена там каких бы то ни было подразумеваний, уводящих за пределы ее прямого содержания.

Иное дело — «Мцыри». Новеллистическая сторона поэмы была резко ослаблена, мотивы к бегству (плен) обобщены, и момент побега изображен крайне скупо,

---

[1] Н. П. Огарев. Предисловие [к сб. «Русская потаенная литература XIX столетия»] — в кн. «Стихотворения и поэмы», т. 1, «Библиотека поэта». Л., 1937, стр. 332.

полусхематично, не осложнен описанием каких-либо индивидуализирующих обстоятельств, если не считать упоминания о грозе. Что же касается этой романтической грозы, то ее атрибуты (тучи, молния) не конкретизированы Лермонтовым, не превращены в ощутимые образы и нужны лишь для того, чтобы традиционным способом отметить значительность момента и подчеркнуть бунтарскую, мятежную сущность поступка Мцыри. И побег юноши объяснен не только указанием причины, но и высокой «свободной» целью, которая в формулировке Мцыри перерастает причину и становится своего рода философским заданием:

...задумал я...
Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.

(Строфа 8)

Иначе говоря, художественная ткань отрывка о побеге Мцыри как бы предрасполагает к огаревскому расширенному пониманию темы побега.

Блуждания Мцыри продолжаются двое суток, а третьи сутки он проводит в беспамятстве. Впечатления первых суток окрашены преимущественно в светлые тона, вторые сутки гораздо тяжелее для Мцыри — атмосфера поэмы сгущается и мрачнеет. Эти изменения легко могут быть мотивированы физиологически (Мцыри постепенно растрачивает свои силы) и психологически (он все больше и больше теряет надежду). Но за этой ближайшей обусловленностью стоит другая, отодвинутая, уводящая читателя за текст произведения и существующая в сознании Лермонтова как общий закон, согласно которому всякий ищущий, всякий восставший современник поэта неизбежно приближается к тупику, к катастрофе или к разочарованию.

Оказавшись на воле, наедине с природой, Мцыри последовательно приобщается к трем сменам ее каждодневного бытия: ночной, утренней, полуденной (строфы 9—11-я). В изумительных стихах, относящихся к этому месту, утверждается единство природы

и воспринимающего ее сознания героя. Крен в сторону романтической условности, который обнаруживался в 8-й строфе («Столпясь при алтаре, Вы ниц лежали на земле»; «рукою молнии ловил»), сменяется здесь реальным, точным и в то же время лирически-проникновенным изображением природы и душевного состояния Мцыри.

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,
Шумел, и шум его глухой
Сердитых сотне голосов
Подобился. Хотя без слов,
Мне внятен был тот разговор,
Немолчный ропот, вечный спор
С упрямой грудою камней.

Естественно, что дополнительные смыслы, возникающие здесь под давлением общей концепции поэмы, менее отчетливы и рационализированы, чем в других ее частях. Значение этих строф, если смотреть на них с высоты общих идей произведения,— в демонстрации разнообразия, богатства и щедрости жизненной стихии, в которой страшное (шакал, змея, грозящая бездна) и прекрасное (высокие травы, сырые листы, рассветный ветерок) неотделимы друг от друга. Стихи о «божьем саде» растений, о кустах с волшебными голосами и о чистоте неба являются в поэме вершиной жизнеутверждающего начала. Это единство с землей выступает как бы поэтическим прообразом того недостижимого для беспокойного духа и вместе с тем вожделенного умиротворения, о котором в полуриторической форме и с присоединением религиозного мотива было сказано Лермонтовым в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива».

Следующее звено поэмы — встреча Мцыри с грузинской девушкой у горного потока. Образ девушки как бы рождается из полуденного зноя. Жизненные силы природы достигают здесь своего максимального напряжения и обнаруживаются уже в новом качестве. Впечатление легкой и светлой плоти, сопровождающее образ девушки, создается особыми, вполне лермонтовскими средствами. Видение девушки первона-

чально возникает перед героем и читателем, как и образ соседа из «тюремного» стихотворения Лермонтова, облекаясь в звуковую форму. Говорится о ее голосе, о шуме шагов, опять о голосе и высоком смысле его звуков, о «простой песне», которую она пела, и о том, что воспоминание о ее пении не покидает души героя-рассказчика. И уже после этого звукового, «воздушного» приступа девушка постепенно материализуется: сначала пластически (как шла), потом живописно (наряд, загар), и не только живописно (наряд *беден),* наконец — в своей душевной сущности:

И мрак очей был так глубок,
Так полон тайнами любви...

В результате образ девушки приобретает поразительную законченность и полноту.

Ни риторики, ни традиционного перечисления признаков женской красоты, к которому прибегал великий английский поэт в портретах своих героинь, например Леилы в «Гяуре»,[1] здесь, в лермонтовском изображении грузинки, мы не найдем. Даже характеристики Марии из «Полтавы» (песнь 1-я) и Тамары из «Демона» (редакции 1838 и 1841 гг., строфа 7-я) на фоне этого изображения выглядят несколько риторическими и условными.

Барон Е. Ф. Розен в статье о Лермонтове, между прочим, выражает неудовольствие по поводу того, что чувство Мцыри к девушке у потока не развито.[2] Очевидно, суждение Розена объясняется его приверженностью к традиционно-романтическим поэмам с развернутым любовным сюжетом. В поэме Лермонтова, вопреки установившимся обычаям и традиции его собственного творчества, любовный сюжет существует лишь эмбрионально, едва намечается. Лермонтов стремился представить в «Мцыри» всю полноту лири-

---

[1] Об этом — в книге В. Жирмунского «Байрон и Пушкин». Л., 1924, стр. 161—162 и др.

[2] Барон Розен. О стихотворениях Лермонтова. «Сын Отечества», 1843, кн. 3, стр. 17.

ческих откровений жизни и явно не хотел сосредоточиваться на каком-либо одном из ее проявлений, даже на таком, как любовь.

И, однако, сжатость и грациозная сдержанность в изображении возможной возлюбленной Мцыри и его возможной любви не помешали поэту приоткрыть внутреннее, глубинное значение этого эпизода у потока. Образ девушки с кувшином возникает в поэме рядом с самыми чистыми, живыми и заветными образами природы, вбирает в себя их поэзию и отдает им свою человеческую прелесть и свое человеческое тепло,— то, что звучит в голосе певуньи:

Грузинки голос молодой
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.

И эта человечность в характеристике грузинки, как бывает у Лермонтова, сочетается с чертами ее острого женского очарования. Тем самым содержание ее простого, но по сути своей идеального образа становится еще более полным и гармоничным.

Любовь, готовая пробудиться в Мцыри,— это начало особой позиции, особого жизненного пути, которым пробовали идти многие герои Лермонтова. На этот путь влекло Мцыри не только жгучее воспоминание о девушке, но и предвкушение покоя, веющего от ее самой и ее сакли с голубым дымком.

Но любовь, обещавшая гармонию и успокоение, не заслонила в глазах Мцыри его путеводную цель. «Струя», которая «светлей лазури», не отвлекла парус от бурь и исканий. Соблазн любви и отдыха был преодолен героической волей юноши, — он не вошел в саклю к девушке:

Хотелось мне... но я туда
Взойти не смел. Я цель одну,
Пройти в родимую страну,
Имел в душе, — и превозмог
Страданья голода как мог.

В романе Жорж Санд «Лелия» (1833) есть монолог, который можно представить как логически развернутый и заостренный вариант приведенных выше лермонтовских строк, как договаривание того, что оставалось в них недоговоренным. Почитаемый автором романа герой его, участник освободительного движения Тренмор, рассуждает: «...мы не имеем права останавливаться долее одного дня на краю нашей дороги. Небо осуждает нас на работу. Я более, чем всякий другой, осужден совершить трудное странствование. В покое есть бесконечные наслаждения, но мы не должны усыплять себя его сладострастием, потому что оно принесло бы нам смерть. Оно послано нам лишь мимоходом, как оазис в пустыне, как предвкушение неба; но наше отечество здесь есть невозделанная земля, которую мы предназначены завоевать, цивилизовать и освободить от рабства...»[1] Конечно, даже такая, довольно относительная, конкретизация мысли об общественном долге была едва ли возможна у Лермонтова — не только в романтической поэме, но и в других, более приспособленных для этого жанрах. И все же Лермонтову, писавшему о всенародной миссии своего лирического героя, а позже о гражданском назначении поэта, дух и направление этих рассуждений Тренмора были несомненно близки.

4

Вторая ночь, проведенная Мцыри на воле, страшнее первой, и силы юноши уже не те. На него глядит темный и молчаливый мир (не горы, не локальная природа, а именно *мир,* говорит Лермонтов). Подобно герою «Божественной комедии», сбившемуся с правого пути и попавшему в сумрачный символический лес, Мцыри также теряет дорогу и попадает в «вечный» (строфа 15-я) лес, в котором ночь «миллионом черных глаз» смотрит сквозь ветви каждого

[1] George Sand. Oeuvres complètes, v. II. Paris, 1894, p. 81.

куста.[1] Конечно, лермонтовский лес, в отличие от дантовского, отнюдь не превращается в аллегорию и сохраняет свою реальность и самоценность, но и здесь внутренний смысл картины шире ее прямого значения. Это и лес, состоящий из настоящих деревьев, и отчасти — в какой-то далекой смысловой проекции — темный лес жизни, в котором так легко потерять ориентацию.[2] Мцыри не находит дороги, отчаивается и, как Печорин, загнавший лошадь в погоне за Верой, рыдает в исступлении, но не сдается, не теряет контроля над своей волей.

Лес — опасное место. «Ходить в лесу — видеть смерть на носу» — говорит русская пословица. Входящему в лес угрожают лесные хищники. У Данте это символические звери — рысь, лев, волчица. В произведении Лермонтова это вполне реальный, но все же знаменательный барс. Сцена борьбы Мцыри с барсом и победы над ним занимает в поэме четыре строфы и является апогеем ее героического пафоса. Мцыри заявляет себя здесь бойцом в полном смысле слова — отважным, дерзким, до бешенства страстным, который способен оправиться от минутной слабости, готов на

---

[1] Этот образ заимствован из стихотворения Гете «Willkommen und Abschied» («Свидание и разлука»), см. С. В. Шувалов. «Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии» в кн. «Венок Лермонтову», 1914, стр. 321. Однако, сопоставляя соответствующие тексты, можно прийти к вероятному предположению, что гетевский образ попал к Лермонтову через посредство стихотворения Тютчева «Песок сыпучий по колени...» Характерная стилистическая особенность Лермонтова: гетевское «Hundert schwarzen Augen» и тютчевское «зверь стоокий» он усиливает в своей поэме, заменяя «сотню» — «миллионом».

[2] Символическое осмысление образа леса в русской литературе того времени не составляло новости. Мы встречаемся с ним у самого Лермонтова в «Герое нашего времени», в котором использован в качестве символического сравнения образ страшного и чудесного леса, заимствованный из поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», песня 18 (ссылка на эту поэму дана в романе). Несколькими годами позже в повести В. Даля «Вакх Сидоров Чайкин» слово «лес» также было употреблено в иносказательном смысле. Один из героев этой повести писал, что его жалобы «замирают в самой глухой пустыне, в лесу людей». (В. Даль. Полное собр. соч., т. III, 1897, стр. 74).

подвиг и умеет этот подвиг совершить. В литературе о Лермонтове установлено, что поединок с барсом имеет фольклорные параллели. Были выявлены средневековая по своему происхождению хевсурская песня о борьбе тигра и юноши и целый ряд вариантов грузинской песни на ту же тему. Кроме того, в несомненной близости к эпизоду с барсом находится рассказ о таком же эпизоде в поэме Руставели «Витязь в тигровой шкуре».[1] Ассоциации с героической поэзией еще более подчеркивают героический стиль сцены и подтверждают ее монументальность.

В лермонтовском изображении поединка с барсом сказалась исключительно важная особенность авторской позиции в поэме.

Как известно, в лагере либералов и либеральных консерваторов критика существующего строя сводилась главным образом к разоблачению частных, резко выраженных нарушений господствующей морали. Причину зла видели в злой воле нарушителей, в их умысле, в сознательно избранном ими направлении действий. Зло при таком подходе выглядело случайным или полуслучайным, лишенным закономерности, и борьба с ним, в значительной мере, теряла свою общественную остроту.

Лермонтов, даже в ранний период своего творчества, был близок к тому, чтобы видеть общие реальные причины отрицательных явлений («Жалобы турка», «Странный человек», «Вадим»). Но вопрос о личной виновности носителей зла не сбрасывался им со счета (речь идет не об основных героях поэта, а о массовых бытовых его персонажах). Недаром такое большое внимание уделял Лермонтов характеристике моральных качеств злых помещиков — Громовой из пьесы «Menschen und Leidenschaften» и Палицына из «Вадима». С течением времени эти воззрения поэта отчасти изменились. Вопрос о персональной вине

---

[1] См. статью И. Андроникова «Лермонтов в Грузии в 1837 г.» в его кн. «Лермонтов». М., 1951, стр. 144—145, и др. изд.; и кн. Л. П. Семенова «Лермонтов и фольклор Кавказа». Пятигорск, 1941, стр. 60—62.

его бытовых, «массовых» героев волнует его теперь гораздо меньше. В «Маскараде», в «Думе», в стихотворении «Прощай, немытая Россия», в «Герое нашего времени» («Княжна Мери») он направляет удары не столько на лица, сколько на общественные группы, гражданский порядок или на целое поколение. В «Трех пальмах» люди творят свое злое дело «невинно», безотчетно, играючи. По дороге к оазису, в котором им предназначено совершить преступление, они веселятся и красуются, а самое их преступление, начатое отцами, столь же чистосердечно завершают «малые дети». Тот факт, что конкретное зло, преломляясь через романтическую призму восприятия Лермонтова, через его метод, часто представляется поэту мировым злом, а вершители зла — орудиями судьбы («топор в руках судьбы» из «Героя нашего времени»), вносит в его произведения абстрактный элемент, но не делает их менее тревожными и мятежными.

Монахи, держащие Мцыри в неволе, объективно являются его тюремщиками, врагами. Но Мцыри попал в монастырь не по их вине,— его привела туда «судьба», не зависящие ни от чьей личной воли превратности войны, то есть — сказали бы мы на языке наших понятий — тот общественный порядок, который требует войны. Монахи, поскольку это было в их разумении, относились к юноше бережно, жалостливо, лечили его и ухаживали за ним. Это были «полудобрые» монахи, как они названы в «Вадиме» (гл. VIII). Они создали для Мцыри тюрьму, которой как будто не знала литература романтизма, — дружественную, добрую тюрьму, и тем самым особенно страшную, втягивающую, одну из тех, каких немало было на свете. И Мцыри в какой-то период своей жизни в самом деле почти втянулся в нее: «к плену... привык», «был окрещен», хотел «изречь монашеский обет».

Все это имеет прямое отношение к мировоззрению Лермонтова в целом, к его взгляду на природу, а значит, и к теме барса. Барс — часть природы, которая в иерархии лермонтовского мира — среднее царство, вольное по сравнению с цивилизацией, высоко подня-

тое над всеми монастырями и тюрьмами и вместе с тем не достигшее высшего человеческого идеала. Мцыри — «зверь степной» (строфа 15-я), с кровью горячей, как у барса, но он уже не только гражданин «среднего царства». В процессе осуществления своей идеи он возвышается над природой и, наслаждаясь ею, вступает с ней в бой: человек, вопреки руссоистским теориям, должен преодолеть природу. Тем более, что свобода, воплощением которой казался мир природы, при углублении в него обнаруживала свой относительный характер. Не одни монахи, существа низшей сферы, вели себя несвободно — по закону, от них не зависящему, но и барс; примечтавшейся романтикам абсолютной свободы и здесь не было. Объективно барс — враг Мцыри и грозное препятствие на пути, ведущем героя к цели. Но инициатива зла у этого красивого зверя, который способен «мотать ласково хвостом», также отсутствует, как и у монахов. Ему положено природой быть хищником, бросаться на жертву, и он покорно, почти трагически, с воем «жалобным, как стон» следует этому велению судьбы. И Мцыри, по-видимому, понимает, что его противник по-своему честно выполняет предназначенную ему миссию и, хотя сам пострадал от барса, умеет воздать ему должное:

Он встретил смерть лицом к лицу,
Как в битве следует бойцу.[1]

Победа над хищником, как уже говорилось, соответствует максимальному торжеству героической воли Мцыри, но эта ночная кровавая победа с диким разгулом человеческой и звериной страсти не просветляет неотвратимо темнеющей поэмы. Более того, поединок с барсом оказывается последней вспышкой героизма Мцыри, уже стоящего у грани катастрофы. Она произошла на второе утро после бегства юноши. Катастрофой является неожиданное

[1] Это уважительное отношение к противнику-тигру, кстати сказать, характерно и для грузинской песни на ту же тему (см. у Л. П. Семенова, указ. соч., стр. 60—62).

для него возвращение на то место, с которого он отправился в путь: «Вернулся я к тюрьме моей».

При этом нельзя не обратить внимания, что для Мцыри самым убедительным и зловещим свидетельством постигшей его беды служит звук церковного колокола. Колокольный звон, «благовест» возбуждал у некоторых поэтов того времени чувство умиления и сладкие воспоминания (см., например, стихотворения Козлова: оригинальное «Жнецы» и переведенное из Т. Мура «Вечерний звон»). У Лермонтова, наоборот, звон сравнивается с ударами железа, бьющего в грудь, вызывает мысль об угнетении, рабстве и лишает героя надежды (строфа 20-я). В черновике поэмы, в связи с мотивом монастырского звона, мы имеем полтора десятка стихов, посвященных богоборческому ропоту Мцыри. Герой упрекает бога за то, что получил от него «вместо родины тюрьму» и что бог, наполнив его ум «неутолимою тоской по дикой воле», не показал ему «во тьме ночной» «желанного пути». Очевидно, для Лермонтова — автора богоборческого стихотворения «Благодарность» — эти стихи были не менее органичны, чем и противоположные им, исполненные религиозного лиризма (стихотворения «В минуту жизни трудную» и др.), и поэт вычеркнул их, как можно думать, не по идейным, а по цензурным соображениям.

Здесь, вблизи от знакомых монастырских стен, Мцыри окончательно убеждается, что путь на родину закрыт для него навсегда.

Возврат Мцыри, превративший его странствования в движение по кругу, — это огромная трагическая мысль, имеющая для понимания поэмы решающее значение. Аналогии здесь неизбежны. «Да, наше поколение, — писал Белинский, — израильтяне, блуждающие по степи, и которым никогда не суждено узреть обетованной земли».[1] Одинокий борец, человек эпохи Лермонтова, какие бы подвиги он ни совершил, должен был с бо́льшими или меньшими потерями для себя прийти на исходную точку: препятствия,

[1] Письмо к В. П. Боткину от 13 июня 1840 г. (XI, 528).

с которыми он боролся, для его индивидуальных сил были неодолимы. В творчестве Лермонтова этот действующий в реакционные эпохи закон кругового движения проиллюстрирован на судьбах Мцыри, Печорина, Демона и других героев. Они не могли изменить ни существующей обстановки, ни общего характера своей жизни. Мцыри был богаче Печорина и Демона тем, что он имел идеал, определенностью своего идеала, силой своей веры, направленностью своих исканий. Но искания его были так же бесплодны. Смысл поэмы Лермонтова заключается не в рассказе о достижениях героя — их не было — и не в призыве отказаться от бесплодной борьбы — наступательный пафос поэмы несовместим с фаталистической покорностью, — а в том, чтобы прославить поиски, могущество воли, мужество, мятеж и борьбу, к каким бы трагическим результатам они ни вели. Мцыри удается достигнуть не более того, что и герою лермонтовского стихотворения «Пророк», то есть ничего не удается, а между тем и стремление Мцыри, и миссия пророка, по убеждению поэта, высоки и святы.

Возвращение Мцыри к монастырю вполне предопределяет развязку произведения и само является началом развязки. Действие поэмы, идущее вслед за большой двухступенчатой экспозицией, сжато в очень малые объемы и, в сущности, возглавляется двумя вершинами: встречей с грузинкой (образ предельной гармонии) и встречей с барсом (максимальная дисгармония). Развязка имеет такой же распространенный, сложный, ступенчатый характер, как и экспозиция. Очевидно, сама эпоха ограничивала поэта в изображении борьбы, наступательных действий, лишала его героев активности, превращала их в жертвы, в объекты развязки, поворачивала их к трагическому финалу и фиксировала на нем внимание.

Состояние Мцыри после катастрофы реализуется в заключительных картинах произведения. Вторая ночь и второе утро, пережитые героем во время его странствий, сменяются вторым днем. Второй, безжалостно огненный день, как и предыдущая ночь, вконец из-

матывает юношу, а по своему лирическому содержанию резко контрастирует с тем, что делалось в поэме накануне. Необычные в стихах и даже в прозе 20—30-х годов, доведенные до физиологизма точность и зримость в изображении природы, оцепеневшей от зноя, сочетаются здесь с заметным уклоном к иносказательности. Развернутый в предшествующей, 21-й строфе, откровенно аллегорический образ цветка, обожженного «палящим лучом» зари (подразумевается: жизнь), и дальнейшие стихи (22-я строфа) о «мире божьем», спящем «отчаянья тяжелым сном», дают направление к толкованию всей картины.

«Огонь безжалостного дня», о котором здесь говорится, в ближайшем родстве со «знойным солнец бытия» из стихотворения Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью» и с многочисленными у поэта образами знойной пустыни, прямо или косвенно знаменующей жизнь, утратившую признаки жизни. Речь идет о явно символической «пустыне безотрадной», и «знойном доле» стихотворения «Спеша на север издалека», и о «песчаных степях аравийской земли» с их «знойными лучами» и сжигающим солнцем в «Трех пальмах», и о «пустыне далекой» с «утесом горючим», где растет «прекрасная пальма» из стихотворения «На севере диком», и о «долине Дагестана», где «в полдневный жар», на песке, среди скал умирает человек («Сон»), и даже о той «степи», где «засох и увял» без тени дубовой листок («Листок»). Злое солнце, терзавшее Мцыри, встает над этими враждебными человеку пустынями и подобными им, даже еще более символическими, с которыми мы встречаемся в лирике Пушкина («в пустыне мрачной», «в пустыне чахлой и скупой», «в степи мирской»), Ф. Глинки и других авторов, обращавшихся к библейским образам. Герою поэмы, всецело отдавшемуся своей надежде и потерявшему ее безвозвратно, остается лишь «оцепенение глухое» и «огонь безжалостного дня». И не случайно — хотя это и можно принять за случайность — подвижничество и страдание героя награждаются в поэме образом «венца тернового» (стих 607), свившегося из листьев над «челом» юноши, — образом,

к которому Лермонтов уже обращался в «Смерти поэта».

Далее начинается бред Мцыри — проникновенные и таинственные стихи о золотой рыбке. Это — последнее впечатление, полученное героем на воле, и вместе с тем — последнее грустное «утешение», томительно-сладкая галлюцинация, доставшаяся ему взамен его рухнувшей надежды. Сравнительно недавно автор статьи о Мцыри Н. Ф. Бабушкин, ссылаясь на то, что в рукописи поэмы «песня рыбки» зачеркнута, высказал мнение, что «было бы гораздо правильнее» «отказаться от печатанья» этой песни. В подтверждение своего вывода Н. Ф. Бабушкин заявляет, что «несколько сентиментальный характер этих 34 строк (имеются в виду стихи 659—692. — *Д. М.*) не соответствует мужественному характеру Мцыри», и вспоминает барона Е. Ф. Розена, который также находил, что «песня рыбки» в художественном отношении чужда предмету».[1]

С мнением Н. Ф. Бабушкина и Розена согласиться совершенно невозможно. Стихи 659—692 были в самом деле зачеркнуты в рукописи, но тут же и восстановлены Лермонтовым.[2] Кроме того, они сохранились в тексте «Мцыри», опубликованном при жизни поэта в 1840 году. Лермонтов не мог наблюдать за этим из-

---

[1] Н. Ф. Бабушкин. Из творческой и литературной истории поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри». «Ученые записки Томского гос. университета им. В. В. Куйбышева», 1947, № 7, стр. 32—33. — Розен пишет о «песне рыбки» таким образом: «Это странная, после битвы с барсом, мечта о золотой рыбке, поющей ему (Мцыри. — *Д. М.*) балладу в гетевском роде, так чужда предмету, что наводит досадное разочарование» (Барон Розен. О стихотворениях Лермонтова. «Сын отечества», 1843, кн. 3, стр. 18). Под «балладой в гетевском роде» подразумевается стихотворение Гете «Рыбак», далекие отголоски которого действительно можно найти в «песне рыбки».

[2] Оба обстоятельства отмечены в последнем академическом издании Лермонтова (IV, 362). Редакторы этого издания не ошиблись. На полях рукописи «Мцыри», хранящейся в Институте русской литературы Академии наук СССР, против зачеркнутого места имеется надпись «чисто» — условное обозначение, которым Лермонтов пользовался, когда он хотел показать, что зачеркивание отменяется.

данием с близкого расстояния, но трудно предположить, чтобы без его ведома была внесена в его центральную поэму одна из ее важнейших частей. Что же касается чисто литературных аргументов, направленных против «песни рыбки», то источником их могло быть лишь непонимание художественной структуры и самого существа лермонтовской поэмы, в которой мужественный дух органически сочетается с мягким и созерцательным лиризмом.

Рыбка — видение прохлады, возникшее в «огне безжалостного дня». Мечта о рыбке — одна из тех иллюзий, которые, как в «Умирающем гладиаторе», появляются, чтобы «заглушить последние страданья» («Умирающий гладиатор»). Она реалистически мотивирована бредом Мцыри, но по сути имеет самое непосредственное отношение к романтической русалочьей теме. Рыбка-русалка — второй женский образ поэмы (первый — грузинка). Эпизод с рыбкой по своему композиционному значению аналогичен некоторым другим повторным темам произведения, например темам ночи и дня: на совершенно новой основе в нем повторяется эпизод с грузинкой.[1] Образ грузинской девушки и вид ее сакли смущает юношу мыслью о сладости любви и отдыха. Рыбка-сирена манит Мцыри космической безмятежностью и бездонным покоем полного растворения в природе, подобного той дремотной нирване, которую рисовал поэт в заключительных строфах стихотворения «Выхожу один я на дорогу» и в первом монологе Демона (интермеццо «На воздушном океане»), или, еще раньше, в поэме «Моряк», поэтизируя бездумное движение морских волн:

...эту жизнь без дел и дум,
Без родины и без могилы,
Без наслажденья и без мук...

---

[1] Интересны некоторые совпадения в словесной разработке образов грузинской девушки и рыбки. Грузинка поет и рыбка поет. У грузинки голос «вольный» — рыбка любит «вольную струю». Лицо и грудь грузинки «покрыты тенью золотой» — рыбка «чешуей была покрыта золотой». У грузинки «мрак очей был так глубок» — взгляд рыбки «был грустно нежен и глубок».

В «песне рыбки» — неоспоримая духовная связь с названными выше стихами:

...«Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье
И холод, и покой.
. . . .
Усни, постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов...»

Лермонтовская рыбка-русалка принадлежит к семье тех страшновато-прекрасных, возникающих из стихий водяных и лесных девушек, образы которых мы находим у Гете («Рыбак», «Лесной царь»), Ламот Фуке («Ундина»), Гейне («Лорелей») и Жуковского (переводы из Гете и реконструкция «Ундины»). И почти в той же мере, как и все эти дивы, лермонтовская рыбка не только прелестна и беспредельно ласкова, но вместе с тем, по объективному смыслу ее призывов, и демонична. Она не только сулит любовь, но и соблазняет небытием, смертью, притворившейся блаженным наркотическим существованием. Она шепчет герою почти то же самое, что Демон говорил Тамаре, приглашая ее уподобиться бесстрастным светилам и облакам:

Будь к земному без участья
И беспечна как они!

Это — тоже путь, один из тех путей, которые возникали перед Мцыри в дни его странствования. И этот путь вел вставшего на него не на родину, а в сторону от жизни, в мечтательное безволие, к капитуляции, к забвению, о котором мечтал в монастыре байроновский Гяур.[1]

Герои русалочьих стихотворений Гете и Гейне («Рыбак» и «Лорелей») поддаются искушению пою-

---

[1] «И я засну, и мне не приснится, кем я был и все еще мог бы быть» (*Байрон. «Гяур»*).

щих сирен и погибают. Измученный блужданиями Мцыри должен тоже погибнуть, но не потому, что золотая рыбка сбила его с пути, не потому, что он соблазнился приманками красоты и тайны, как это случилось с *героями* Гете и Гейне. Романтические иллюзии в духе Жуковского, призрачная игра мечты, уводящей от жизни, не увлекает Лермонтова и его персонажей. Никакого «соглашения» Мцыри с рыбкой в поэме не происходит. Мцыри не переходит черты, отделяющей любование от подчинения и самоотдачи. Он «физически» теряет сознание, уступая «бессилью тела», но не теряет свою внутреннюю свободу и не изменяет мечте о родине. В поэме о Мцыри с героем в некоторых отношениях происходит приблизительно то же, что и в романе о Печорине. Печорин вплотную приближается к фатализму, который сулит ему покой, обретаемый в отказе от своей воли и в рабском смирении перед судьбой. Он разглядывает это темное сплетение усталости и суеверия, экспериментирует, но не сползает в него, не сливается с Вуличем, в котором следует видеть воплощение фаталистических потенций главного героя, мыслимый предел Печорина — задрапированную обломовщину, куда он идет, не достигая ее.[1] При этом Печорина предохраняет от окончательного срыва его скептицизм, тогда как Мцыри, пока он может сопротивляться, удерживается от соблазнов своей верностью живой и земной мечте.

23-я строфа, которая содержит в себе «песню рыбки», кончается беспамятством героя. Прикоснувшись к жизни, прослушав ее намеки и обещания, сломленный ею, разуверившийся, прошедший через искушения блаженством и безжизненной гармонией, Мцыри был ввергнут в свою прежнюю тюрьму, заключен в «стены глухие». На этом завершается повесть о скитаниях героя.

В последних трех строфах исповеди Мцыри, составляющих заключительную часть поэмы, сконцентрированы наиболее важные темы произведения. Здесь — не

---

[1] Об «обломовщине» Печорина, преувеличивая ее, писал Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?»

просто лирический эпилог, связанный с основным текстом одной лишь эмоциональной связью, как в «Демоне», а скорее «обратная увертюра», неотделимая от целого и насыщенная его смыслом.

Нестор Котляревский в своей книге о Лермонтове писал о «мирном финале» «Мцыри» и о том, что в этом финале «так много религиозного смирения».[1] Хотя Котляревский имел некоторые формальные основания к своему суждению, но все-таки он неправ. Конечно, он был введен в заблуждение не только своим желанием урегулировать споры Лермонтова с небом, но и последним стихом поэмы («. . .никого не прокляну»), и лирически-грустной тональностью заключительных строф, которая, казалось, расходится с идеями и эмоциями протеста. Между тем в финале «Мцыри», так же как в горьких сетованиях поздней лирики Лермонтова, в стихотворениях «И скучно и грустно», «Благодарность», «Завещание», отношение к действительности далеко не примиренческое. Мцыри *никого* не проклинает и дает руку монаху, своему слушателю, прежде всего потому, что *никто в отдельности,* в том числе и монах, не виноват в его несчастии, а *целое* он не собирается прощать.

Кроме того, предсмертный отказ Мцыри от проклятий представляется в поэме возможным лишь тогда, когда герой окажется вне стен монастыря, окруженный природой, наедине со своими мечтами о родине, — иначе говоря, в условиях «последней передышки», условиях *временных, нарочито созданных и противоположных привычной герою враждебной обстановке.* С этой обстановкой он не примиряется и своих идеалов не отвергает.

В предсмертной мысли Мцыри о родине — не только томление по идеалу, но и подразумеваемое осуждение чужбины и неволи, в которой страждет юноша. Скорбь о своей безвестности, о том, что никто не обратит внимание на его «имя темное», — это утверждение личности, противопоставление ее косной

[1] Нестор Котляревский. Лермонтов. Пг., 1915, стр. 220.

среде, и далеко не смиренное. Мистическая вера Мцыри в предстоящее слияние его души с богом, который

> ...всем законной чередой
> Дает страданье и покой, —

не должна приводить к недоразумениям. Эпически бесстрастный, холодный бог, явленный в этих строчках, не вызывает симпатии Мцыри, хотя герой и не сомневается в его существовании. В следующих стихах юноша без тени смирения высказывает даже свое равнодушие к раю и признается, что он предпочитает заоблачным странам свою земную родину:

> Увы! — за несколько минут
> Между крутых и темных скал,
> Где я в ребячестве играл,
> Я б рай и вечность променял.

И последняя строфа поэмы также подкрепляет этот мотив, объективно направленный против спиритуализма и всего того, что связано с представлением о монастырско-тюремной жизни в ее прямом и переносном значении. Предсмертное желание и просьба героя, о которых говорится в этой строфе, знаменательны: он хочет встретить свой близкий и неизбежный конец, окружив себя самой напряженной, самой свежей и праздничной жизнью, среди белых акаций, густых трав, прозрачных и солнечных листьев, с мыслью о друге, поющем ему о родине. Это — третья песня в поэме. Она еще не наполнилась словами, но она понятна. Она не похожа на песню рыбки, уводящую от жизни, «нечеловечески ласковую» (выражение Горького, употребленное по другому поводу). Вероятно, она ближе к песне живой девушки, грузинки, голос которой напоминает «звуки дружеских имен», но для Мцыри она выше этой песни, потому что она — о самом высоком, что у него есть, — о родине. Словами этой песни, еще не пропетой, а только воображаемой, звучащей в душе умирающего Мцыри, как бы растворяющейся в несуществовании, исчезающей и тающей с жизнью юноши, и кончается поэма.

Природа, которой Мцыри хочет насладиться в последний раз, лишилась теперь своей недавней демоничности, наполнилась добрыми силами и уже не угрожает герою, а утешает его. Она опять стала светлой, как в те дни, когда Мцыри вглядывался в нее с «высокой башни угловой», или в первое утро после своего побега. Дело не только в том, что *эта*, прощальная, последняя природа возникает в *мечтах* Мцыри, рожденных желанием увидеть мир лучшим, чем он есть, а *та* — «реальная» природа. Природа в сознании героя-рассказчика и всей культуры, за ним стоящей, должна была выглядеть светлой и недоступно прекрасной, когда она служила контрастом к цивилизации монастырей и тюрем, и становилась многоликой — злой, доброй, восхитительной, безразличной, всякой, — когда люди оставались с нею самой по себе и устанавливали отношения практические или адекватные практике. Тогда она оценивалась с точки зрения человеческих идеалов — более высоких, чем она сама.

Мцыри, рвущийся из монастыря и уходящий из него, видел природу во всей ее светозарной прелести. Это можно было бы назвать, пользуясь категориями культуры, явлением, в какой-то мере аналогичным руссоистской ориентации. Вырвавшись из плена и оказавшись лицом к лицу с природой, которая уже перестала для него быть предметом созерцания и передвинулась в область «практики», он почувствовал ее не только в ее красоте и мудрости, но и в ее объективно-практическом отношении к себе: как препятствие на пути и угрозу. Так наступило отрезвление, соответствующее скептической переоценке утопической апологии природы. И только в конце пути, вернувшись к «сумрачным стенам», в ненавистное ему заточение, то есть выйдя из сферы природы, герой опять увидел в ней прекрасный мир, противопоставленный окружающему убожеству, прозябанию, насилию. Этот поворот нельзя приравнять к восстановлению руссоистских настроений, потому что уже не могло быть речи о реальном возвращении к природе, Мцыри уже не надеялся на природу, не смотрел на нее как на союзницу, которая могла облегчить ему достижение его

жизненных целей, а только грустил о ней. И теперь она была для него вожделенной и желанной, хотя воспринималась уже как предмет чистого созерцания. Не изменилась у Мцыри лишь мысль о его «милой стране», о родине. И в завещании умирающего эта мысль оставалась верховной. А от природы он ждал теперь только одного: чтобы она, утешая его своей красотой, помогла ему в последний раз отдаться этой мысли.

«Мцыри» и «Демон» — мощные и торжественные явления творчества Лермонтова и вместе с тем последние классические образцы русской романтической поэмы. Русский романтизм, возникший на почве высокой дворянской культуры, оплодотворенной освободительными идеями, выполнил свою миссию, и в начале 40-х годов потерял свое прежнее значение. Романтическая поэма, оживленная Лермонтовым, пришла после смерти поэта в состояние полного упадка. В литературе скромно и могущественно устанавливался реализм и постепенно, исподволь подготавливались условия для возрождения и обновления реалистического стихотворного эпоса, основание которому было положено Пушкиным. В такой момент «Мцыри» и «Демон» не могли создать прочной и эстетически значимой традиции ни в сюжетном, ни в жанровом отношении. Оба произведения явились завершением уходящего жанра, а не началом нового. Тенденция к расширению смысловой емкости *в том виде, в каком она сказалась в «Мцыри»,* в течение долгого времени также не выдвигалась большой русской литературой на первый план, — эта литература ставила себе иные художественные цели. Стиховые формы «Мцыри» (четырехстопный ямб со смежными мужскими рифмами, частыми переносами и отрывистым синтаксисом) оказались более влиятельными. Инерция их явно ощущается в поэмах Тургенева «Разговор», Ап. Григорьева «Отрывок из сказаний об одной темной жизни», Некрасова «На Волге», в стихотворении Блока «М. И. Бенкендорф». Более того, связь некрасовской поэмы с «Мцыри» не исчерпывается особенно-

стями ее стиха и имеет отношение к ее содержанию.[1] Однако эти совпадения не позволяют говорить о том, что великое произведение Лермонтова вызвало к жизни литературную традицию в большом и широком ее понимании. В развитии русской литературы XIX века линия лирики и прозы Лермонтова запечатлелась нагляднее и рельефнее, чем линия его стихотворного эпоса.

Но эти факты не имеют отношения к оценке лермонтовской поэмы. Значение и ценность поэтического произведения не сводится к вопросу о том, насколько ему подражали, повторяли его или откликались на него писатели. Поэма о Мцыри, не сделавшись долговечным источником реминисценций и подражаний, слабо отразившись на поверхности идущей за ней литературы, проникла в самые глубокие недра русской души и русского художественного творчества. Поэма Лермонтова не только сохранилась в потомстве в своей неповторимой индивидуальной прелести, глубине и значительности, — она растворилась в сознании народа, отдав ему всю мощь своей духовной энергии — самое высокое бессмертие, которое доставалось на долю искусства.

---

[1] Об этом — в статье Вас. Гиппиуса «Некрасов в истории русской поэзии XIX века». «Литературное наследство», № 49—50, 1946, стр. 31.

ЛЕРМОНТОВ И БЛОК

(К постановке вопроса)

Роль Лермонтова в движении русской литературы XIX—XX века еще недостаточно изучена, хотя мы и знаем, что эта роль принадлежит к числу самых глубоких и значительных. Лермонтов был *необходимой* стадией в духовном развитии России. Многие русские писатели, начиная с 40-х годов XIX века, крепко связаны с его творческой традицией. Они зависели от Лермонтова в самом вйдении мира, в художественном методе и в том, что приняли на себя ответственность за те вопросы, которые поэт с такой болью и страстью поставил перед русским обществом.

В близких и активных отношениях с творчеством Лермонтова находится и поэзия Александра Блока. Отмечая эту близость, некоторые критики шли так далеко, что называли Блока Лермонтовым своего времени. Такой посвященный в поэзию Блока человек, как Андрей Белый, писал, что Блок «рукоположен Лермонтовым».[1] Приятельница Блока В. П. Веригина вспоминает, что она часто говорила с поэтом о Лер-

---

[1] Письмо А. Белого к А. Блоку от 4 января 1903 г., в кн. «Александр Блок и Андрей Белый. Переписка». М., 1940, стр. 7. В письме от 23 февраля 1905 г. Белый снова коснулся этого вопроса: «Ты ужасно не декадент, преодолевший частью существа декад[ентство], а другой частью никогда не расстававшийся с Пушкиным, Лерм[онтовым] и др.» (там же, стр. 125).

монтове, и прибавляет при этом, что «Лермонтов, кажется, был ему всего ближе...» [1]

Тема о Блоке и Лермонтове требует большого и пристального изучения. К этой теме в свое время пытались подойти С. В. Шувалов, автор этих строк и Л. Жак, [2] но работы их не претендуют на полноту, не отличаются ею и являются лишь первыми подступами к вопросу. Повторяя здесь свои, уже высказанные ранее, соображения, автор считает необходимым подчеркнуть этот предварительный их характер.

Связи и аналогии, существующие между поэзией Блока и Лермонтова, значительны, хотя преувеличивать их не следует. Нужно помнить, что каждый из этих поэтов самобытен и своеобразен. Эпоха Блока по своему социальному и культурному содержанию резко отличается от эпохи Лермонтова. Творческое сознание, поэтическая система, вся лирическая «атмосфера» Блока в целом — особенные, единственные, блоковские. Об этом свидетельствует исключительная жизненность и своевременность поэзии Блока, то есть чрезвычайно тесная связь ее со своим временем во всей его «неповторимости».

И все же Блок многим обязан Лермонтову.

Как ни различны эпохи, сформировавшие обоих поэтов, в этих эпохах не трудно увидеть некоторые аналогичные черты. Античеловеческие силы XX века, «страшный мир» буржуазной действительности Николая Второго заставляли Блока страдать не меньше, чем страдал Лермонтов в темном царстве Николая Первого. Вместе с тем источники передовой общественно-политической и культурной жизни того и другого периода, хотя и очень неоднородны, но имеют между собой нечто общее. Творчество Лермонтова во многом восходит к декабристскому движению. Поэзия Блока

---

[1] Цитировано по кн. Л. И. Тимофеева «Александр Блок». М., 1957, стр. 162 (Воспоминания В. П. Веригиной не изданы.)

[2] С. В. Шувалов. Блок и Лермонтов (сб. «О Блоке». М., 1929); Д. Максимов. Лермонтов и Блок («Ленинград», 1941, № 13—14); Л. Жак. Александр Блок о Лермонтове (сб. «Литературный Саратов», кн. 7. Саратов, 1946).

сложилась в атмосфере социальных потрясений и взрывов, которые сопровождали революцию 1905 года. За спиной обоих стояла революция или восстание.

Самым наглядным и простым выражением этого соответствия служит бунтарская тема Лермонтова и Блока (ср. для примера стихотворения «Смерть поэта» и «Сытые»). Значительно сложнее соотношение творческих методов обоих авторов: романтизма Лермонтова и «романтического символизма» Блока. Однако при всем несходстве этих методов нельзя не заметить, что романтизм во многих отношениях составляет их общую основу.

Все это помогает объяснить, почему в творчестве Блока и в поэзии Лермонтова так много точек соприкосновения и почему Блок так упорно о ней задумывался.

Связь обоих поэтов не ограничивается перекличками и совпадениями, она имеет динамический характер и в значительной мере должна быть определена как преемственность и поэтическое влияние. Можно утверждать, что образ поэзии Лермонтова и дух ее оказали существенную помощь Блоку в его идейном и художественном развитии.

Чтобы индивидуальные особенности отношения Блока к его предшественнику представились рельефнее, нужно было бы сказать о восприятии Лермонтова русской литературой 90-х и 900-х годов, в особенности модернистской. Обширный характер этой темы не дает возможности развить ее здесь более или менее полно и принуждает заменить общий обзор несколькими краткими замечаниями.

У русских модернистов конца XIX века, творчество которых служит для молодого Блока ближайшим литературным фоном, подлинного интереса к Лермонтову, в сущности, не было. Мережковский *в то время* оценивал Лермонтова высоко, но упоминал о нем мимоходом — на подступах к характеристике других, более важных для него писателей. Бальмонт в своих оксфордских лекциях 1897 года о русской поэзии говорил о нем как об авторе едва ли не архаическом, во всяком случае мало существенном для современности.

Минский отмежевывался от Лермонтова еще более резко, противопоставляя трагическому мировоззрению поэта бестревожность и «священное веселье» модернистской литературы «ницшеанского толка». «Никогда еще, — писал Минский, во многом повторяя современника Лермонтова Шевырева, — литературное движение не было у нас так далеко от скептицизма, как современная поэзия. Ее настроения диаметрально противоположны смятенной тоске, громкой мировой скорби, духу гнева и печали, словом всему тому, что принято называть байронизмом и что по традиции Пушкина и Лермонтова до сих пор омрачало русскую поэзию, горело на ней, как чумное пятно. Наконец-то в поэзии настало затишье и вера в право человека на жизнь и счастье... В детстве мы все заучивали в школе, что «жизнь, как посмотришь с холодным вниманием вокруг, такая пустая и глупая шутка». И кто знает, сколько силы воли, сколько способности к счастью убили в нас эти ядовитые и неверные стихи! В современной русской поэзии этот байроновский яд наконец нейтрализован».[1] Конечно, выразившееся в этих словах стремление к гедонистическому самоуспокоению и душевному мажору не могло сочетаться с положительной оценкой лермонтовской поэзии.

Какую же позицию по отношению к Лермонтову занял Блок в пору своей поэтической юности?

Как известно, ранняя юношеская лирика Блока формировалась главным образом под влиянием таких поэтов, как Жуковский, Полонский и, в особенности, Фет. Но, конечно, поэзия Пушкина и Лермонтова также участвовала в этом формировании. В стихотворениях Блока периода «Ante lucem» нетрудно уловить лермонтовские мотивы и образы и, более того, лермонтовский опыт в широком смысле слова. Так, например, можно назвать по крайней мере четыре стихотворения Блока 1899—1900 годов, восходящие в своих существенных элементах к «Думе» Лермонтова.

[1] Н. Минский. Литература и искусство. Несколько слов о современной русской поэзии. «Новости и биржевая газета», 1898, 5 ноября, № 305, стр. 2.

Речь идет о стихотворениях «Мы все уйдем за грань могил», «Накануне XX века», «Когда толпа кумирам рукоплещет», «Я — человек и мало богу равен». К трем из них Блоком были поставлены эпиграфы из «Думы».

Но лермонтовские мотивы и отзвуки не имели для юного Блока решающего значения, а на следующем этапе его развития, в «Стихах о Прекрасной Даме», стали звучать заметно слабее.

В годы создания этих стихов Блок был всецело поглощен мистической поэзией и философией только что умершего тогда Владимира Соловьева. Традиция Фета, сохраняя свое господство в первой книге Блока, осложнилась этим новым влиянием. *Объективный* смысл «Стихов о Прекрасной Даме» заключался в том, чтобы поставить лежащее в их основе лирическое сознание вне противоречий жизни, вывести его за пределы «страшного мира» в сферу внутренней гармонии и покоя. Эта божественная гармония виделась Блоку в одухотворенной природе и в образе любимой им женщины. Естественно, что такие устремления отрывали поэта от социальной действительности и суживали горизонт его творчества. Сигналы тревоги, веянья кризиса, конечно, проникали в лирику Блока и в тот период, но смягчались ее общим тоном.

При этих условиях поэзия Лермонтова с ее трагическим скепсисом и непримиренностью, с ее «безутешностью», мужественным и волевым пафосом, с переполняющим ее чувством неуюта, неблагополучия, беспокойства не могла быть принята молодым Блоком во всей полноте ее содержания. Недаром в своем раннем (1901—1902) наброске статьи о новейших поэтических течениях, перечисляя «великих учителей» современных поэтов и называя Тютчева, Фета, Полонского, Вл. Соловьева, Блок упоминает о Лермонтове лишь косвенно, в связи с тютчевской лирикой. [1]

Действительно, соловьевские идеи, которыми питался молодой Блок, резко расходились с духом лер-

[1] Юношеский дневник Александра Блока. «Литературное наследство», № 27/28, 1937, стр. 315.

монтовской поэзии. Ярким свидетельством этого расхождения является известная лекция В. Соловьева о Лермонтове, прочтенная им в 1899 году и напечатанная как статья уже после смерти философа.[1]

В этой пристрастной и несправедливой статье Вл. Соловьев обрушивался на Лермонтова со своих неохристианских позиций. Он признавал гениальность Лермонтова, но обвинял поэта в злобности, в эгоизме, в гордости и самообожествлении. Он не мог простить Лермонтову его тяжбы с богом — того, что принято называть богоборчеством. «Уже во многих ранних своих произведениях, — писал Вл. Соловьев, — Лермонтов говорит о Высшей воле с какою-то личною обидою. Он как будто считает ее виноватою против него, глубоко его оскорбившею». Особенное негодование и сарказм вызывала в Соловьеве поэма «Демон» и связанная с ней «демоническая» тенденция Лермонтова. «Герой этой поэмы есть тот же главный демон самого Лермонтова — демон гордости, которого мы видели в ранних стихотворениях. Но в поэме он ужасно идеализирован... хотя, несмотря на эту идеализацию, образ его действия... скорее приличествует юному гусарскому корнету, нежели особе такого высокого чина и таких древних лет». В заключительной части статьи Соловьев призывал «обличать ложь» воспетого Лермонтовым демонизма.

Было бы трудно предположить, что Блок, хотя бы и юный, разделял эти взгляды Соловьева и, тем более, Минского (независимо от того, знал он их тогда или нет). Косвенной характеристикой его позиции в период, предшествовавший увлечению Соловьевым, могут служить взятые им эпиграфы из Лермонтова, о которых говорилось выше. Но последовавшее приобщение Блока к соловьевской идеологии, по-видимому, мешало ему вплотную приблизиться к Лермонтову.

Едва ли не главная идея, вытекающая из творчества Лермонтова, связанная с его «демоническим комплексом», заключается в том, что гармония в данных условиях жизни невозможна и этически неправомерна.

---

[1] «Вестник Европы», 1901, № 2.

Блоку в то время больше отвечала фетовская, а не лермонтовская поэзия. Лермонтов *в его глубине и остроте* был несовместим ни с «чистым искусством», ни с философией Соловьева, — в которой спиритуалистическая доктрина подновлялась всепримиряющим христианским пантеизмом. «Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, — писал Герцен... — Он влачил тяжелый груз скептицизма через все свои мечты и наслаждения. Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе — она сквозит во всех его стихах. Это не отвлеченная мысль, стремившаяся украсить себя цветами поэзии, нет, раздумье Лермонтова — его поэзия, его мученье, его сила» (VII, 225). Антиспиритуалистическая направленность лермонтовского творчества была также вполне уловима: ее подмечали иногда и современники Блока, близкие к символизму. Один из них, Мережковский, в статье о Лермонтове, опубликованной в 1909 году, признал, что любовь у Лермонтова «святая не христианской святостью; во всяком случае, не бесплотная и бескровная любовь «бедного рыцаря» к Прекрасной Даме — Lumen Coeli, Sancta Rosa».

Можно думать, что Лермонтов в самых глубоких и значимых основах его духовной природы открылся Блоку только к 1905 году — в период, когда поэт стал выходить из круга своих ранних «соловьевских переживаний». По-видимому, Лермонтов воздействовал на Блока приблизительно в том же направлении (не говорю: с той же силой), в каком он воздействовал в 1840—1841 годах на Белинского, изживавшего свои «примиренческие настроения» и свой философский идеализм. *Путь, ведущий Блока к Лермонтову, был в то же время одним из путей, которые уводили его от Соловьева.* По крайней мере, основные высказывания Блока о Лермонтове не только полностью противоречат соловьевскому приговору о нем, но, в сущности, представляют собою скрытую, может быть не вполне осознанную самим поэтом полемику с Соловьевым. Если принять во внимание, что Блок, даже в зрелые годы, предпочитал не спорить со взглядами своего учителя, то это разногласие с ним по вопросу о Лер-

монтове должно представиться особенно важным и знаменательным.

Одним из показателей критического отношения Блока к статье Соловьева о Лермонтове являются две карандашные его пометки на полях этой статьи. В одном случае Блок защищает от Соловьева *искусство* Лермонтова, в другом случае выражает свое несогласие с пренебрежительным отзывом философа о поэме «Демон».[1]

Но, конечно, наиболее интересный и богатый материал о расхождении поэта-«ученика» с философом-«учителем» в общей оценке Лермонтова дает рецензия Блока «Педант о поэте» (1906). Эта рецензия, содержащая резкую критику известной книги Н. Котляревского о Лермонтове, заслуживает подробного рассмотрения, которое здесь не может быть осуществлено. Достаточно сказать, что Блок в этой рецензии, в противоположность Соловьеву, не только не думал осуждать великого поэта, но, напротив, с радостью отмечал поворот к Лермонтову современных писателей. «Литература последних лет, — писал Блок, — многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно».[2] Характерно и то, что в этой рецензии — а она была напечатана через пять лет после опубликования лекции Соловьева — Блок заявил, что о Лермонтове «еще почти *нет слов*», тем самым как бы признавая, что и выступление Соловьева нельзя считать настоящим, во всех отношениях правильным словом о поэте. Неудивительно, что и в более позднее время, в статье «Рыцарь-монах», Блок нашел

---

[1] Речь идет о пометках Блока на стр. 395 и 402 принадлежащего ему тома 8 «Собрания сочинений В. С. Соловьева», СПб., 1903. (Подробнее — в моей статье «Материалы из библиотеки Ал. Блока. К вопросу об А. Блоке и Вл. Соловьеве». «Ученые записки Ленинградского гос. пед. института, т. 184». Факультет языка и литературы, вып. 6, 1958, стр. 382.)

[2] Александр Блок. Собрание сочинений. Издательство писателей в Ленинграде, т. XI. Л., 1934, стр. 302. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

нужным отметить односторонность соловьевских взглядов на Лермонтова (IX, 182).

В лирическом эскизе «Безвременье», написанном одновременно с рецензией на книгу Котляревского, Блок, опять-таки вступая в противоречие с соловьевскими оценками, назвал Лермонтова учителем «мудрости глубокой, в которой не видно дна» (IX, 18). Более того, он поставил Лермонтова впереди Достоевского за то, что Лермонтов, в отличие от Достоевского, «не портит мечты своей» попытками ложных идеологических выводов из нее, — ее конкретизацией (IX, 15—16). Это замечание Блока приобретает особую значительность и весомость, если сравнить его с безоговорочно апологетическими суждениями о Достоевском, которые были распространены в лагере символистов.

Движение Блока из сферы «Прекрасной Дамы» в широкие миры русской действительности неизбежно привело к изменению его литературной ориентации. Те, кого он называл недавно «великими учителями», Фет и Тютчев, не потускнели в его восприятии, но уже перестали оттеснять и заслонять Лермонтова. С этой точки зрения заслуживает внимания тот факт, что в 1904 году Блок защищал лермонтовскую поэзию от Бальмонта, который, противопоставляя ей Тютчева и Фета, называл ее монотонной и лишенной таинственности. «...Во-первых, — писал Блок, — «психологическая лирика» Тютчева, во всяком случае, монотоннее стихов Лермонтова, а эти последние иногда таинственнее стихов Фета».[1]

Блок и Лермонтов — поэты трагические и мятущиеся. Резко критикуя книгу Котляревского, Блок со-

---

[1] Рецензия Блока на книгу К. Д. Бальмонта «Горные вершины» (М., 1904). Собр. соч. Блока, т. XI, стр. 219—220. Определенную связь с этими словами Блока можно найти в мыслях, высказанных им уже после Октябрьской революции. Блок говорил однажды К. И. Чуковскому, что из всех русских поэтов только Пушкин и Лермонтов представляют собой «абсолютную» ценность, все же остальные, в том числе и Тютчев, — «спорные». (К. Чуковский. Последние годы Блока. «Записки мечтателей», № 6. Пг., 1922, стр. 174—175).

гласился лишь с одним ее местом — с фразой о «бессменной тревоге духа... Лермонтова». В лермонтовской «тревоге духа» и следует видеть в первую очередь то родственное Блоку начало, которое влекло его к величайшему русскому романтику 30-х годов.

В наиболее прямой и ощутимой зависимости от Лермонтова находилась «демоническая» тема Блока. Не случайно он писал впоследствии, что «образ демона — самый могучий и загадочный из всех образов Лермонтова...» (XI, 414). Огромное значение в раскрытии Блоком «демонической» темы имела живопись Врубеля, в которой Демон занимает не меньшее место, чем в поэзии самого Лермонтова.[1] Врубель, как и Лермонтов, в течение всей своей творческой жизни упорно, почти маниакально работал над образом Демона и, не удовлетворяясь достигнутым, десятки раз возвращался к этому образу.

«Демонизм» мыслился Лермонтовым и Блоком как форма трагически переживаемого индивидуализма, бунтующего против недостойной действительности и утверждающего прежде всего неограниченную личную свободу. Демон представлялся Блоку «символом нашего времени» (IX, 224), защитой от «душевной дряблости»,[2] прообразом одинокой, сосредоточенной в себе мужественной души, которая, находясь во мраке, «заклинает ночь». В этом смысле «демонические» души, по Блоку, — борцы с судьбой и «предвестники лучшего». Вместе с тем они — «*правы* новизной» и «способствуют выработке человека» (V, 161).

Если Соловьев, подходя к вопросу с позиций христианско-мистического мировоззрения, видел в «демонизме» разрушительную стихию, абсолютное зло, то для Лермонтова и Блока «демоническая» борьба с косностью, несмотря на моральные издержки, имела

---

[1] Вопросу о соотношении творчества Врубеля и Блока посвящена статья Э. Голлербаха в журнале «Ленинград», 1940, № 9—10. Этот вопрос затронут также в исследовании С. Дурылина «Врубель и Лермонтов» («Литературное наследство», № 45—46, 1948, стр. 600—603).

[2] Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. М.—Л., 1936, стр. 83. (Письмо от 29 августа 1910 г.)

положительную ценность. В этом и заключается поэтическая закономерность «демонических» образов Блока. Они сохраняли еще свою силу и убедительность несмотря на то, что эпоха Блока, эпоха народных, массовых движений, не давала «права» на «демонизм» в такой же мере, в какой давала его эпоха Лермонтова.

Тема «демонизма», мятежной отъединенности от мира, тема злого рока и проходящее сквозь все эти темы «трагическое сознание» и есть та сторона лирики Блока, которая наиболее тесно связана с Лермонтовым.

«Демонический» аспект трагического сознания намечался в творчестве Блока медленно и постепенно и далеко не охватывал всей его поэзии, в которой центростремительный лиризм уравновешивался центробежным. Мысль Блока о Лермонтове, обновившаяся, как можно предполагать, в годы первой русской революции, обгоняла в его лирике рост «лермонтовского элемента». Во втором томе Блока отзвуки Лермонтова легко уловить, пожалуй, лишь в двух стихотворениях: «Ночь. Город угомонился» (ср. у Лермонтова «Небо и звезды») и «Осенняя воля» (ср. «Родина» и «Выхожу один я на дорогу»), а может быть, и во втором отделе «Снежной маски» («маскарадные мотивы»). И только в третьем томе, наиболее зрелом и совершенном, лермонтовская стихия и прежде всего «демоническая тема», укрепляется и развивается. Лермонтовская традиция представлена в нем двумя «Демонами» — 1910 и 1916 года — одноименными стихотворениями, демонстрирующими с максимальной полнотой свой литературный источник. К ним примыкают стихотворения, в которых тематическая близость к Лермонтову сказывается менее определенно, но все же вполне ощутимо. Таковы стихотворения: «И я любил. И я изведал». (особенно заключительная часть), «Дохнула жизнь в лицо могилой», «Земное сердце стынет вновь», «Мой бедный, мой далекий друг», «Ваш взгляд — его мне подстеречь». И более явно: «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух». Лермонтовским знаком отмечены также цикл «Жизнь

моего приятеля» и «Песнь Ада». Влияние Лермонтова отчетливо сказалось и в поэме «Возмездие» (образ отца).

Во всех этих стихотворениях, в поэме, в лирике 1908—1916 годов, взятой в целом, Блок является перед читателем поэтом трагического склада, мужественно глядящим в лицо жизни. Теперь он вполне мог бы повторить слова Лермонтова: «Я ведь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь только сон; я очень сильно чувствую ее реальность, ее завлекающую пустоту! Я никогда не сумею отрешиться от нее в такой степени, чтобы добровольно презирать ее...» (VI, 705). Творческие принципы Блока сближаются в этот период и с другим знаменитым лермонтовским утверждением: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» (VI, 203).

Теперь Блок уже не скрывается от «страшного мира» в «сонное» и одинокое созерцание невоплотимых видений своей юности или в «красивые уюты» эстетизма, от которого он не вполне уберег себя во 2-м томе. Верный высокой мечте «о жизни прекрасной, свободной и светлой», он умеет теперь ненавидеть все, достойное ненависти. Он по-лермонтовски понимает, что «за любовью зреет гнев», «что зрелость гнева есть мятеж» («Ямбы»), что «путь открыт наверно к раю всем, кто идет путями зла» («Второе крещенье») и что «злоба» может быть иногда «святой».

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Так чувствуют двенадцать красногвардейцев — героев последней, великой поэмы Блока. Это чувство коллективного, социального гнева можно рассматривать как высшее логическое развитие и реализацию потенций, заложенных в творчестве Лермонтова. Но это чувство лишь по происхождению своему в поэтическом сознании Блока связано с «демонизмом». Оно уже теряет здесь индивидуалистический характер, то есть перерастает «демонизм». «Лермонтовское» встречается здесь с «некрасовским».

На этих новых этапах сознания «демоническая тема» в ее прежних формах, по-видимому, не могла не поблекнуть для Блока и не лишиться в его глазах значительной доли своего обаяния. Еще до революции, в работе над поэмой «Возмездие», Блок сумел *исторически* объективировать эту тему и, следовательно, подняться над нею. Блок показал в «Возмездии» крушение «блестящего «демона» — отца и его духовного наследника — сына этого «демона», которые в соответствии с планами поэмы должны были уступить место «собственному отпрыску» — младенцу, рожденному *простой* женщиной и призванному стать действующим лицом в истории. Впечатления жизни разрушали и перестраивали сложившийся в сознании Блока «демонический комплекс». «Вы... — писал поэт Пясту в 1911 году, — недостаточно ярко представляете себе, что может дать познание деревни, до какой степени оно может изменить врожденный демонизм...»[1] Вероятно, какую-то связь с раздумьями Блока над этими темами имеет его оценка оперы Рубинштейна «Демон», относящаяся к 1919 году. «Веч[ером] — *Демон,* — отмечает Блок в записной книжке, — смесь бесконечной глубины с бесконечной пошлостью — и в музыке и в пост[ановке]».[2]

Чтобы оставаться верным духу Лермонтова, нельзя было остановиться на варьировании или даже продолжении его «демонической темы», которая в России XX века не могла звучать так, как она звучала в 30-х годах XIX столетия. Сам Лермонтов, последовательно приближавшийся к признанию народной морали, корректировал и постепенно преодолевал эту тему. На тех же путях, ведущих к России, к народу и к революции, ограничивал и преодолевал свой индивидуализм и Блок. Движение личного к общему, уединенного лирического «я» к «я» общественному является не менее существенным основанием для сопостав-

---

[1] Вл. Пяст. Воспоминания о Блоке. Пг., 1923, стр. 93.

[2] Запись от 3 апреля (не опубликовано). Записная книжка Блока № 60. Рукописное отделение Института русской литературы Академии наук СССР.

ления обоих поэтов, чем все то, о чем до сих пор здесь говорилось. Сюда относится также и глубокое национальное сознание Лермонтова и Блока.

В самом деле, Лермонтов был близок Блоку не только своим «индивидуалистическим протестом», но и своей любовью к родине, к тому, что Блок называл «родными лохмотьями» (VIII, 15). В «сыром ночном тумане» эпохи мысль о России служила Лермонтову и Блоку опорой и поддержкой. Оба они всей силой своей души, хотя и по-разному и с различной степенью сознательности, стремились к тому,

Чтобы распутица ночная
От родины не увела...

(Блок. «Под шум и звон однообразный»)

«Конкретность» и «органичность» чувств Лермонтова к России Блок подчеркивает и в своей статье «Народ и интеллигенция» (1908), и в своих примечаниях к изданию Лермонтова, вышедшему под его редакцией уже после Октября. [1] И, если судить по сти-

---

[1] М. Ю. Лермонтов. 1814—1841. Избранные сочинения в одном томе. Редакция, вступительная статья и примечания Александра Блока. Изд-во З. И. Гржебина. Берлин — Петербург, 1920. Статья Блока о Лермонтове, приложенная к этому изданию, в отличие от его примечаний, имеет информационный и компилятивный характер и не содержит личных толкований и оценок. Согласно воспоминаниям К. И. Чуковского (К. И. Чуковский. Александр Блок. Пг., 1924, стр. 44), первый вариант этой статьи, написанной в обычном для Блока лирическом стиле, был забракован редакционной коллегией. Свидетельство К. И. Чуковского подтверждается пометкой Блока в записной книжке № 61 от 17 марта 1920 г.: «Мою биографию Лермонтова забраковали» (Рукоп. отделение ИРЛИ. Запись не опубликована). Блоковское издание Лермонтова не было научным и не претендовало на это. Блок не имел возможности или времени ознакомиться с новейшей исследовательской литературой о Лермонтове, даже с таким известнейшим сборником, как «Венок Лермонтову» (1914), и не учел ее в своих комментариях. Интересные сведения об этом сообщает И. Н. Розанов, вспоминая о своей встрече с Блоком, состоявшейся в мае 1920 года, т. е. в тот период, когда работа поэта над гржебинским изданием Лермонтова была уже окончена. «Я принес ему (Блоку. — *Д. М.*) в дар, — пишет И. Н. Розанов, — «Венок Лермонтову»... Он благодарил меня и признался, что этого сборника совсем не

хотворению Лермонтова «Родина» и «Стихам о России» Блока, оба поэта не только в своем чувстве к России, но и в понимании ее во многом совпадали. Оставаясь равнодушными к России «парадной», императорской, официальной, оба они любили Россию народную, деревенскую. Обоим поэтам современная русская действительность внушала грустные и скорбные мысли, но оба они горячо и трепетно верили в Россию будущего. Блок зорко подметил эту затаенную веру Лермонтова и заявил о ней в своем примечании к лермонтовской «Отчизне» («Родине») (XI, 394).

Тем не менее, эти общие черты в образе блоковской и лермонтовской России, по-видимому, лишь в малой мере можно отнести за счет прямого влияния Лермонтова на Блока. «Стихи о России» Блока — явление самобытное, преломившее в себе многие литературные традиции. Блок зависел в этих стихах не только от Лермонтова, но и от Мельникова-Печерского и Некрасова, а более всего от самого себя.

Романтическое бунтарство Блока, возбуждаемое и подкрепляемое освободительным движением эпохи, превращалось у него в сочувственное отношение к революции. Революционные настроения проявились в стихах поэта 1904—1906 годов, в «Ямбах», в «Возмездии» и достигли высшего развития в «Двенадцати». Политическая и литературная позиция Блока после Октября в широком общественном мнении определяется «Двенадцатью». Блок никогда не отрекался от своей революционной поэмы, несмотря на то, что мрачные мысли посещали его в последний период жизни все чаще и чаще.

Думая о великих исторических событиях современности, о революции, о судьбах России, культуры, искусства и о своем собственном пути, Блок в эти годы надеялся найти помощь и подтверждение своим мыслям у тех авторов, его «учителей», с творчеством ко-

---

знает и вообще с юбилейной литературой 1914 года знаком слабо. «В тот год, — заметил он, — я был поглощен Аполлоном Григорьевым. Над Лермонтовым мне не пришлось так хорошо поработать!» (Иван Розанов. Блок — редактор поэтов. Сб. «О Блоке». М., 1929, стр. 30).

торых был уже давно связан: у Пушкина, Лермонтова, Гейне и еще не вовсе забытого поэтом Вл. Соловьева. Блок мог бы обратиться к каждому из них, в том числе и к Лермонтову, с теми же словами, с какими он обращался к Пушкину в своем предсмертном стихотворении:

Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

(«Пушкинскому Дому»)

И Лермонтов помогал Блоку, — помогал, как и прежде, в эпоху реакции и декадентского разброда. И в этой помощи, пришедшей к великому поэту от его великого предшественника, следует выделить то, что Лермонтов подтверждал в авторе «Двенадцати» мысли об исторической необходимости революции. Об этом говорят комментарии Блока к сочинениям Лермонтова 1920 года. Процитировав несколько абзацев из «Вадима», Блок сделал из этих цитат логический вывод. «В повести Лермонтова содержатся, — писал Блок, — глубочайшие мысли о русском народе и о революции... Будучи дворянином по рождению, аристократом по понятиям, Лермонтов, как свойственно большому художнику, относится к революции без всякой излишней чувствительности, не закрывает глаз на ее темные стороны, видит в ней историческую необходимость... Ни из чего не видно, чтобы отдельные преступления заставляли его забыть об историческом смысле революции: признак высокой культуры» (XI, 421).

Можно утверждать, что эти мысли о революции, принадлежащие обоим поэтам, являлись центром идейной жизни Блока послеоктябрьского времени.

Духовный образ Лермонтова прошел через всю творческую жизнь Блока. Лермонтов не был единственным автором, нужным и близким Блоку, но он был одним из самых нужных и самых близких. Лермонтовские звуки и лермонтовское дыхание можно различить в стихах Блока всех периодов его развития. Даже в одном из последних своих лирических опытов — в стихотворной надписи на книге, подаренной

М. И. Бенкендорф, — Блок почти буквально воспроизводит интонационное движение и музыкальный строй «Мцыри». Художественные формы Блока соотносятся с лермонтовскими поэтическими формами — вопрос, которым история литературы, конечно, займется еще в будущем. Но самая глубокая и основная связь обоих поэтов заключается в преемственности их внутреннего духовного опыта. Опыт, унаследованный от Лермонтова, питал Блока, укреплял его мужество, развивал в нем силы, которые были ему необходимы для его трагического восхождения.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Максимов Дмитрий Евгеньевич

ПОЭЗИЯ ЛЕРМОНТОВА

Редактор *М. И. Дикман*

Художник *О. П. Андреев*
Худож. редактор *М. Е. Новиков*
Техн. редактор *В. Г. Комм*
Корректоры *Ф. С. Флейтман* и *Т. П. Калецкая*

Сдано в набор 10/VIII 1959 г. Подписано в печать 16/XII 1959 г. М 45806. Бумага 84×108 1/32 Печ. л. 10 1/4 (16,81). Уч.-изд. л. 16,35. Тираж 10 000. Зак. № 901
Цена 7 р. 55 к.

Ленинградское отделение
издательства «Советский писатель»
Ленинград, Невский пр., 28

Типография № 5 УПП Ленсовнархоза
Ленинград, Красная ул., 1/3

7 р. 55 к.

